التصوير الفني

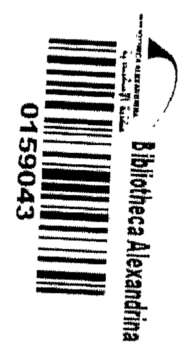
في شعر محمود حسن إسماعيل

دكتور

مصطفى السعدني

قسم اللغة العربية

كلية الآداب - جامعة بنها



الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية

جلال حزي وشركاه









بســـم الله الرحمن الرحيم

« ... الحمدُ لله الذى هدانا لهذا ، وما كُنَّا
لنَهْتَدِىَ لَوْلا أن هدانا الله ...»

(الأعراف ــــ ٤٣)



كتب الأدب والنقد

التصوير الفني

في شعر محمود حسن إسماعيل

دكتور
مصطفى السعدني
قسم اللغة العربية
كلية الآداب - جامعة بنها

الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية
جلال حزى وشركاه



الإهداء ....

إلى إلى الفلاح الكادح ... علنى أرد له بعض ماوهب

إلى أمى نتاج مامنحتنى من حب وعطاء



كلمة عرفان

إلى أستاذى الحبيب الإنسان الدكتور على عشرى زايد

الذى منحنى من إنسانيته وعلمه الكثير



مدخل

محمود حسن إسماعيل

الرجل والشاعر



مفتتح :

يرجع اختيارى لشعر محمود حسن اسماعيل موضوعا لهذه الدراسة لسببين هما :

الأول : علاقتى الحميمة بشعر هذا الشاعر وولعى المفرط بما فيه من خصوصية فى الأداة ، وعبقرية فى المعنى .

الثانى : أن هذا الشاعر على الرغم من تفرده بالنظرة إلى الأشياء ، وقدرته التخيلية البارعة ، وغرابة العوالم التى يرتادها ، لم يحظ باهتمام النقاد والدارسين — باستثناء بعض الدراسات السريعة التى لاتنهض فى جملتها دليلا على أصالة وعبقرية الإبداع لأكبر شعراء العرب فى العصر الحديث .

ولبكارة هذا المجال ، فقد اخترناه موضوعا للدراسة . ولاترجع أهمية هذا البحث إلى كونه باكورة ماكتب فى المادة الشعرية للشاعر بشكل متكامل فحسب ، بل أن ذلك البحث صدر فى منهجه عن شعر الشاعر نفسه فاكتسب فاعليته من خلال واقعية النص ، وبكارته من بكارة القصيدة التى ينظر إليها باعتبارها نظاما أو بنية من الإشارات تتميز حيويتها بالتفاعل المستمر بين الذات والموضوع ، وأمام هذا المنهج كان الباحث مضطرا إلى :

أ — الصبر فى قراءة النص وتذوقه ومعايشته بوعى .

ب — الاستعانة بالأسس الجمالية فى النقد لإضاءة النصوص فى تفسير ظواهرها .

ج — عدم الاهتمام إلا بما تزخر به القصيدة ، وهى تشمل الكون كله ، وتستوعب الأبد بطوله فى تركيز ذهنى شديد من خلال انفعال أصيل وفريد فى لغة هى « قنية » الشاعر والمشاعر والانفعالات أحداث فاعلة فى عناصر الخلق الشعرى . بمعنى أن

كل مافى القصيدة ليس مرتبطا بالواقع إلا من حيث كونه أساسا له ، وفى هذه الحالة يصبح مافيها من إشارات ، وصور ، ورموز موازاة حقيقية للواقع .

إن القصيدة ـــ عند محمود حسن اسماعيل ـــ حدس باطنى كامن فى لغة تتحدد أبعاد جدتها بأبعاد جدة هذا الحدس ، ووراء طبيعتها وأنماطها الفيزيقية آلاف الصور والأشياء والتجارب والانفعالات الميتافيزيقية .

ويضم هذا البحث مدخلا وأربعة فصول :

المدخل : يتحدث عن الرجل والشاعر ، محددا أبعاد طاقته الشعرية والمحاور الأساسية التى تدور حولها تجربته .

الفصل الأول : يتحدث عن الخيال باعتباره ملكة خالقة ، له مصادره فى اللاشعور والشعور ، والواقع الخارجى .

الفصل الثانى : يتحدث عن الصورة باعتبارها أبرز الأدوات الشعرية التى يستخدمها الشاعر فى صياغة تجربته .

الفصل الثالث : يتحدث عن الرمز باعتباره موازاة حقيقية للواقع ، له طبيعته الخاصة عند الشاعر ، متتبعا أبرز رموزه .

الفصل الرابع : يتحدث عن الإيقاع والوزن باعتبارهما عنصرين بارزين فى الأداء الشعرى ، يعملان على إحداث الانسجام والتآلف ، ويسهمان ـــ بشكل محسوس ـــ فى إحداث الاستجابة الموحدة لدى المتلقى .

وبعد ـــ فأرجو أن يكون هذا البحث بداية جادة لقراءة واعية فى شعر محمود حسن إسماعيل ، ومنهجا جديدا فى دراسة أدوات التصوير الشعرى ـــ بعامة ـــ، واعتقد أن شعرنا العربى كله فى حاجة إلى منهج يصدر منه ، ولايسقط عليه ، يكتشف الظاهرة فى النص نفسه ، ثم يؤصلها فى ضوء بقية العلوم وسائر المعارف الإنسانية .

مصطفى السعدنى

ويشمل هذا المدخل

الرجل

١ ــ حياته فى سطور .
٢ ــ الوظائف التى شغلها .
٣ ــ أوجه نشاطه الأدبى .
٤ ــ صورة شخصية للرجل .

الشاعر

١ ــ معاناة الإبداع الشعرى
٢ ــ مكانته الشعرية
٣ ــ أبعاد تجربته

أولا : الفلاح

أ ــ تصوير شقائه وبؤسه .
ب ــ علاقته بالأرض
ج ــ أبعاد حياته المختلفة

ثانيا : الطبيعة

ثالثا : النفس الإنسانية

رابعا : البعد الصوفى

٤ ــ أعمال محمود حسن اسماعيل



الرجل

١ ـــ حياته فى سطور

ـــ ولد محمود حسن إسماعيل بقرية « النخيلة » التابعة لمحافظة أسيوط فى ٢ من يوليو ١٩١٠ .

ـــ حفظ القرآن الكريم وعمره تسع سنوات فى مكتب القرية .

ـــ ظل مرتبطا « بالخص » مستذكرا ومطلعا حتى حصل على « البكالوريا » نظام دار العلوم سنة ١٩٣٢ ، وبعدها سافر إلى القاهرة والتحق بكلية دار العلوم ـــ يقول الشاعر نفسه متحدثا عن نشأته « عشت فى قريتنا السنوات الأولى .. ولم أكن فى معظم الوقت مع أهلى فى « الكوخ » بل كنت أعيش فى « الغيط » على مشارف نهر النيل جنوب « أبو تيج » أشارك فى العمل : أعزق الأرض وأبذر الحب ، وأتابع البذرة منذ غرسها حتى الحصاد ، وتعلمت فى « الخص » ودرست فيه وتقدمت إلى امتحان شهادة « البكالوريا » من الخارج ، وحصلت عليها ـــ نظام دار العلوم ـــ ثم رحلت إلى القاهرة لأدخل دار العلوم .

كنت أقرأ فى « الخص » الصحف وخاصة « البلاغ الأسبوعى » وهو الملحق الأدبى الذى كانت تصدره أسبوعيا جريدة البلاغ . كانت هذه الصحف تأتى إلى « الباشا » صاحب الضيعة المجاورة لحقلنا . كان واحدٌ يعمل عند الباشا اسمه « فريد » يذهب كل يوم إلى مكتب البريد لاحضار بريد الباشا وفيه الجرائد والمجلات ، وكان « فريد » يمر بى فأتصفح بعض مايحمل ، آخذ منه البلاغ الأسبوعى لأقرأه فى يوم أو يومين قبل أن يوصل إلى الباشا .

لم تكن لدى فى الخص أية كتب غير الكتب المدرسية ، ولم أقرأ شعرا غير المحفوظات المقررة ، ومن هذه المحفوظات بدأ رفضى لكل مكرر وتعبير زائف »[1] .

— تخرج فى كلية دار العلوم سنة ١٩٣٦م

٢ — الوظائف التى شغلها

— عين بالمجمع اللغوى سنة ١٩٣٧ مساعدا فنيا بمعجم فيشر .

— ثم مديرا لقسم المباريات الأدبية والعلمية والإذاعة المدرسية بمراقبة الثقافة بوزارة المعارف سنة ١٩٣٨ .

— وعمل بعد ذلك فى وظيفة مدير مكتب وكيل وزارة الشئون الاجتماعية سنة ١٩٤٤ (مع الاشراف على أعمال الإذاعة ومجلة الشئون الاجتماعية) .

— ولقد اختير مساعدا لنائب المراقب العام للبرامج العربية بالإذاعة المصرية — ثم مساعدا للمراقب العام للمراقبة نفسها .

— ثم تولى بعد ذلك مراقبة الثقافة بوزارة المعارف سنة ١٩٥٠

— عاد إلى الإذاعة سنة ١٩٥٢ وعمل مساعدا للمراقب العام للبرامج العربية ، ثم مراقب البرامج الثقافية ، وبعدها أصبح مراقبا عاما للبرامج الثقافية ، ثم رئيسا للجنة النصوص بالإذاعة فمستشارا ثقافيا بها .

— وبعد أن أحيل إلى المعاش سافر إلى الكويت ليعمل خبيرا بإدارة بحوث المناهج بوزارة التربية بها حتى غادر دنيانا فى ٢٥ من أبريل سنة ١٩٧٧م .

٣ — أوجه نشاطه الأدبى

— كتب فى الصحف والمجلات منذ سنة ١٩٣٢م

— عمل مشرفا على مجلة الشعر المصرية سنة ١٩٥٦

— شارك فى معظم مهرجانات دار العلوم الشعرية السنوية بأروع قصائده واختير

---

(١) نقلا عن مقال لعباس خضر — مجلة الثقافة العدد ٤٥ يونيو ١٩٧٧ ص ٦٥

عضوا للوفد الرسمى للأدباء المصريين فى شتى المؤتمرات الشعرية والأدبية العربية .

— عضو بجمعية الأدباء وجمعية الشعراء ، وجمعية المؤلفين والملحنين .

— عضو بنقابة المهن التعليمية(*) .

٤ — صورة شخصية للرجل

كان محمود حسن إسماعيل فارع الطول ، ممتلىء القوام ذا بشرة صعيدية سمراء . يحمل جسده رأسا كبيرة ذات شعر كثيف متداخل التجاعيد وكان ثغره أفلج ، وصوته عميقا أجش ، صعيدى النغمة(*) .

« كان قليل الأصدقاء ، يؤثر العزلة والتأمل ، .. والواقع أنه يمثل الحزن المصرى العريق الأصيل ، الضارب فى أعماق الريف الحبيب منذ آلاف السنين »(١) وكان شرودا فى كل أحواله ، كأنه يبحث عن شىء يعنيه هو — إنه التعبير الشعرى(٢) .

وكان يعشق القوة ، ويكره الضعف ، كان يعيش نهاره نسرا جبارا متجهم الوجه ، وكان يأتى الليل فإذا به حمامة وديعة متدفقة بكل الأحاسيس العذبة الرقيقة ، كما كان أنانيا أنانية طاغية(٣) .

(*) اعتمدنا فى كل ماكتب عن الشاعر — فى هذه السطور — على المصادر الآتية :

١ — جوائز الدولة لعام ١٩٦٤م — مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

٢ — استمارة البيانات الخاصه بالأدباء الفائزين بجوائز الدولة .

أحاديث للشاعر بإذاعة البرنامج الثانى — بإذاعة القاهرة .

(*) اعتمدنا فى ذكر أوصافه على الرؤية المباشرة له

(١) الثقافة — العدد ٤٥ ص ٧٢ — من مقال الدكتور مختار الوكيل

(٢) المرجع السابق ص ٦٦ من مقال لعباسى خضر

(٣) المرجع السابق ص ٥٠ من مقال لزوجته سارة أحمد نسيم

* الشاعـــر

١ ــ معاناة الإبداع الشعرى

تقول زوجته مصورة هذه اللحظة « فهو حينئذ ــ منفعل، متيمظ المشاعر، تتوه عيناه وتتوهجان ، وتحدقان فى لاشىء .. ثائر الحركة فى صمت لايكلم أحدا ولايريد أن يكلمه أحد .. وينصرف إلى حجرته وقد أشاع فى جو المنزل كله شيئا يسرى كأنه الكهرباء ، فإذا الكل صامت خاشع يحس برهبة القادم الجديد .. وأقدم له فنجانا من القهوة تلو فنجان بحذر شديد .. ويظل يقاس حتى يعثر على مطلع قصيدته .. فيغمره حينئذ انبهار وفرح عبقرى ، ويتدفق فى حديث ساخر مغرور فى إعزاز وثقة ، ثم ينتقل فجأة إلى مرحلة أخرى حيث يعود إلى الصمت من جديد ليتلقى شلالا هادرا من القوافى تتزاحم فى عنف على قلم يجرى فى ثقة بالغة وفى خط كبير جميل له طابعه الأخاذ ، على صفحات من ورق يختاره بعناية فائقة .. ويمضى لايشطب ولاغير إلا فى النادر القليل . كل ذلك حتى يتم قصيدته ، فينام سعيدا راضيا ، ليقوم ثائرا تحمل جوانحه عطاء جديدا »[١] .

هكذا جمع الشاعر بين سلامة البدن ودقة الشعور ، وأنانية الذات وبين فرط الإحساس بالإنسان وقضاياه ، وتدفق العطاء الشعرى ولعل عمق أشجانه المتناقضة قد كشف اللثام عن مارد ضخم وراء الثورات الجامحة المحرقة فى قصائده .

فكان هذا العطاء الشعرى العظيم دلالة حية على أصالة الشاعرية لدى هذا الشاعر الفذ الذى عاش للفن والحياة .

« وكانت نفسه القوية المتماسكة ، وشخصيته المركبة المتفردة التى ظلت تحمل فى أطوائها دهشة دائمة وهى تستقبل مظاهر الطبيعة والحياة والأحباء ، وإحساسه المتوتر الحاد ، كان كل ذلك هو السر الكامن خلف جدة صوره الشعرية ، وغرابة

(١) مجلة الثقافة العدد ٤٥ ــ يونيو ١٩٧٧ ــ ص ٥١ من مقال لزوجته .

تشبيهاته واستعاراته ـــ وحيوية مجازاته ، وجدة استخدامه لمفردات اللغة ، وبهذا تمكن من التأثير فى معظم الشعراء الذين عاشوا معه ، وأوقع فى أسره ، وجذب فى مداره معظم الشعراء الذين كانوا يغردون على أفنان الأربعينات حتى هؤلاء الذين اقتصرت تجربتهم الشعرية على الشكل الجديد المعروف بالشعر الحر »[1] .

يتضح مما سبق أن شخصية الشاعر تنفرد فى نظرتها إلى الأشياء وقضايا الإنسان من خلال انفعال أصيل وفريد جعله يعانى حياته الشعرية من خلال حالة من التركيز العقلى الحاد ينصرف فيها عن العالم الذى حوله بمعنى أنه لم يكن يعبأ كثيرا بالمواضعات العقليه والأشكال المنطقية للعلاقات إنما كان اهتمامه الخاص منصبا على منطقة الذاتى الشعرى فى إقامة نوع خاص من العلاقات التى تعد فيما بعد أسس مكونات عالمه الشعرى .

٢ ـــ مكانته الشعرية

ولأن التجربة الشعرية استأثرت بحياة محمود حسن إسماعيل ، فلقد ظل يمد تراثنا الشعرى أكثر من أربعين عاما بأعماله الفنية الأصيلة . ولقد كان حظ هذه الأعمال الفنية من اهتمام النقاد قليلا ، عدا الصفحات اليسيرة التى ضمنتها المجلات الأدبية ، وبعض أعمدة الصحافة المصرية هذا فضلا عن السطور القليلة التى تضمنتها بعض البحوث الأدبية الجامعية .

ونحن من خلال ماكتب عنه ـــ سنحاول أن نحدد أبعاد طاقته الشعرية يقول الدكتور فتوح أحمد بصدد تحديد أبعاد هذه الطاقة « إن التجربة الحية فى معظم نتاجه ، تجربة رومانتيكية يشوبها اهتمام دائب باكتناه أسرار المجهول ، واكتشاف أسرار النفس الإنسانية ، مما يضفى على بعض قصائده مسحه صوفية دقيقة ، وبدهى أن تجربة من هذا القبيل ترتد من سطح المادة إلى قاع الذات كانت بحاجة إلى إطار صياغى جديد »[2] والشاعر الذى يعرف كيف يستبطن ذاته ، ويعرف

---

(١) عبد العزيز الدسوقى ـــ محمود حسن اسماعيل ، مدخل إلى عالمه الشعرى سلسلة كتابك دار المعارف ١٩٧٨ صـ ٥

(٢) الدكتور محمد فتوح احمد ـــ الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر ـــ دار المعارف ١٩٧٧ صـ ١٩٩

كيف يجهز على الوجود الخارجى للمرئيات بما يشبه الكابوس السريالى بنظرة متوترة للعالم هو شاعر وحشى الطاقة الشعرية عنيفها ، متقد بحدة الانفعال .

الشاعر الذى يتمتع بأبعاد تجربة كهذه يستقى رموزه من جنس التجربة التى يعانيها .[1]

ومهما اختلف الرأى فى الشاعر محمود حسن اسماعيل ، فهو ظاهرة فنية[2] فريدة فى شعرنا العربى الحديث تنفرد بجلال الموهبة ، والانفعال الحاد ، وخصوصية الأداة ، للأسباب الآتية :

أولا : تمكن محمود حسن اسماعيل من اللغة العربية ، وقدرته الرائعة على فض أسرارها .

ثانيا : تمكنه من المواءمة بين أبعاد الشعور المتناقض لديه ، والتوفيق بين الإحساسات الساقطة من ذاته على الأشياء وبين انعكاسات الأشياء على ذاته ، بمعنى التوفيق بين الذات والموضوع .

ثالثا : امتلاكه لطاقة عميقة جبارة إلى حد التوحش تضرب فى أعماق النفس البشرية تمكنه من أن يسلط شعاعه المحموم على الكلمة فيجعلها تهوم بما تحمله من شحنة نفسية مزلزلة تجمع بين الماضى والحاضر فى صورة مكثفة لايستطيع استيعابها إلا القارىء العتيد .

رابعا : إدراكه أن الخيال قدرة على الإدراك واستخلاص النظام من الفوضى وملكة خلق وابتكار .

خامسا : تمكنه من خلق (التركيبة السحرية) من غير افتعال ولا ترصد وبخاصة فى طرح الموج الشعرى الداخلى فيما يشبه عالم الرؤيا[3] جعله ظاهرة فنية فريدة فى الشعر العربى ، يقول شيئا جديدا وثريا ، هو الوحيد من

---

(١) أنظر : أنور المعداوى ــ نماذج فنية من النقد والأدب ــ دار مصر للطباعة ص ٢١٣ وعبد العزيز الدسوق ــ جماعة ابولو وأثرها فى الشعر الحديث ــ مطبعة الرسالة ص ٤٦٦

(٢) أنظر : الدكتور أحمد هيكل ــ مجلة الشعر عدد يونيو ١٩٦٥ ص ٦٣

(٣) أنظر : ــ عبده بدوى ــ الفكر المعاصر ــ العدد الثلاثون أغسطس ١٩٦٧ ص ٧٤

بين جيل الرومانسية والرمزية العظيم الذى برهن على أن الشكل المتوارث — إذا وجد الشاعر الضخم — يستطيع أن يستبطن مشاكل الإنسان المعاصر ويبرز الظواهر المتداخلة داخل عوالم التجسدات ، وأخيرا يستطيع أن يجمع من حوله الانتباه واليقظة والدهشة[1].

٣ — أبعاد التجربة الشعرية

تدور التجربة الشعرية عند محمود حسن اسماعيل حول قضايا أساسية تعد محاور رئيسية فى شعره ، وهذه المحاور هى :

أولا : الفلاح

لقد كانت نشأة محمود حسن اسماعيل « بالنخيلة » إحدى قرى أسيوط والواقع المرير الذى عاش فيه مع والده ذلك الفلاح البسيط وما قاساه من حرمان فى مجتمع متفاوت الطبقات — يستأثر المستعمر الانجليزى بأهم محصول لديه كان كل ذلك كفيلا بتحديد الإطار الاجتماعى له ، وبلورة انتمائه لطبقة الفلاحين الكادحين ، الذين ضاعت ذاتهم بين طبقة الملاك وأصحاب رؤوس الأموال ، والمستعمر الدخيل .

ترى .. أيصبح — من هنا — الفلاح هو قضية الشاعر التى يداوم نضاله من أجلها .. ؟

للإجابة عن هذا السؤال خصص الشاعر ديوانا بأكمله[2] يتحدث فيه عن الفلاح الإنسان ، وطبيعة حياته التى يعيشها مبرزا شقاءه وبؤسه من خلال علاقته بالأرض ثم مصورا أبعاد حياته المختلفة .

أ — شقاؤه وبؤسه

يقول الشاعر فى زهرة القطن التى يشقى الفلاح ممهدا لها الأرض ، زارعا ، ساقيا ، من أجل إنماء البناء فيها ، راسما آماله التى تشكل خروجه من دائرة الفقر

(١) أنظر : نفس المرجع السابق ص ٧٧

(٢) هو ديوان « أغانى الكوخ » بالاضافة إلى القصائد الأخرى عن الأرض والفلاح التى تضمنتها دواوينه الأخرى .

عليها ولكنه يصدم فى النهاية بضياع المحصول وعائده من يده إلى أيدى أصحاب القصور الفارهة ، متغافلين عن حياته ، ومما يتطلبه أمره من إصلاح الحال واعتداله

ذاك تاج النيـل فانـدب عنـــده	أمـل الفـلاح ، والجهـد المضاع
وارث للـــمسكين عيشا أسودا	ران فى كوخ حقير متــــداع
نامت النعمـة عنـــه وجـــفت	معــد مالم يرعــه فى مصر راع
عفيــرت ريح الأسى كسرتـــه	وطـوت نعمــاءه دنيــا الصراع
رقص الـــقصر على أكتافنـــه	وهــو جاث بين ذل وامتنـــاع
وسطـا البـؤس عليــه ، فغــدا	زورقـا فى اليم محطـوم الشراع[1]

فى الأبيات الستة ، استطاع الشاعر أن يحشد الكثير من الرموز اللغوية التى تزخر بملامح الفلاح النفسية « فالعيش الأسود » « الكوخ الحقير المتداعى » « والنعمة التى جفت عنه ونامت » ، « ريح الأسى التى عفرت كسرة الخبز » و « البؤس الذى سطا عليه » « الزورق المحطوم الشراع » كلها وغيرها رموز تجسد الإحساس بشظف العيش ، ووضاعة مكان الثواء ، وقسوة المعاملة وهى فى ضوء « دنيا الصراع » « تعطى بعد الحركة .. اليائسة لدى الفلاح ، الذى يحاول تغيير واقعه الحقير المتداعى ولكن بلا جدوى !!

فمضى يرثى لحاله العيش الأسود .. وريح الأسى التى عفرت كسرته ، والبؤس الذى سطا عليه .

وليست النباتات والزروع الشكل الوحيد الذى يستوعب آلام الشاعر الفلاح وشقاءه وبؤسه عن طريق الاسقاط ، يقول الشاعر فى الثور والساقية .

ونـدّابــة تحت ظل الكـــروم	على الـذل يشكـو إسار القيـود
تضج على دائـــر كالرحـــى	يذوق من السوط ذل العبيـــد
مضيعة النــوح .. كم أرسلت	شجاهـا يئـــن أنين الشرود[2]

(١) محمود حسن اسماعيل ــ أغانى الكوخ ــ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ــ الطبعة الثانية ١٩٦٧ صـ ٢٦

(٢) أغانى الكوخ ص ٣٣

فى الأبيات الثلاثة : ندّابة تضج ، مضيّعة النوح ، وثور يشكو إسار القيود المستعبد الذى لايملك إلا الشكوى .

والساقية الندابة ، تجسيد حى لآلام العجز الفظيعة أمام الفعل اللا إنسانى البشع ، ويتكرر هذا المشهد الذى تتعاطف فيه الساقية مع الثور فى أكثر من قصيدة لفرط إحساس الشاعر بالفلاح .

يقول فى الساقية أيضا :

دؤوبـــة الشكــــوى على راسف	فى الـذل مفجـــوع على حدّه
دارت به البلوى ، فما راعـه	إلاعمــــــاء ، غال عن رشده
وضلـة يسعـــى بلا رائـــد ...	على سبيـــل ملّ من جهـــده
أعمـى .. رمـاه الـبين فى داره	لم يدر نحس الخطـو من سعـده
شدت حبـال الـــذل فى رأسه	وفت صرف الدهـر فى كبـــده
منـــادح الضجـــة فى أذنــــه	وملـــعب السوط على جلـــده
والسائــق الأبلـــه لاينثنـــــى	عن ضربـه العـاتى وعـن كيـده
كأنـه الدهـر يزجّـــى الـــورى	قسرا إلى مانـد عن وجـــده [1]

اكتمل مشهد الظلم فى الأبيات ، بظهور أبعاده الثلاثة : الساقية ، دؤوبة الشكوى ـــ والثور الراسف فى الذل ، والذى دارت به البلوى وشدت حبال الذل فى رأسه ، وفت صرف الدهر فى كيده والسائق الأبله الذى لايكف عن ضربه العاتى ، وكيده المستمر للثور كأنه الآمر الناهى وهو المتصرف الوحيد فى أقدار الناس .

وإحساس الشاعر بالثور ـــ هنا ـــ إحساس متضخم ، وهو نفسه إحساس بالإنسان المتألم الشقى ، والثور ـــ هنا ـــ يرمز للإنسان فيما يعانى ، الأول غير قادر على الرفض ، معصوب العينين ، والقيد يلازمه ، وهو نفس الإنسان الذى لايستطيع أن يجهر بمكبوته .

الساقية معادل حسى لأحزان الطبيعة على الفلاح

(١) أغانى الكوخ ص ٧٩ ـــ ٨٠

والسواقى مفجعات عليه نائحات تريق من عبراته
عندها الثور قيدته يد الظلم وهذا حليفه فى سماته(١)

ليست العلاقة بين الثور والساقية قائمة على التداعى بينهما وبعد الإنسان عنها واقتراب الثور منها(٢) كما يقول محمد عبد الغنى حسن ، وإذا كان الكاتب نفسه يرى أن الناعوره ظلت تبكى وتئن حزنا على الثور المستعبد المعصوب العينين — عند الشاعر — حتى سنة ١٩٣٥م وبعدها ترك حكاية الثور المفجوع على حظه التاعس ، وبكاء الساقية إشفاقا عليه وصرح بالفلاح نفسه — لأن الفلاح لم يكن ماثلا فى اللوحة الشعرية مع الساقية والثور ، فإننا نرى أن الثور ظل رمزا للفلاح فى الفترة التى كان الشاعر يعايش الفلاح فيها ، ويعتنق قضاياه ، وفى هذه الفترة كان التحام الشاعر بالقرية شديدا ، وإحساسه الدائم بها أبين ، ولهذا كان شعره فى الساقية والثور مصورا ، لأبشع مظاهر الظلم ، وأدق خوافى العذاب والفقر ، وعلى الرغم من أن شاعرنا طاب له المقام فى المدينة ، بعد أن انتقل إليها وظن البعض(٣) انه بدأ يتغافل هو الآخر عن قضية الفلاحين مثل صنيع بقية المثقفين — وأنه تناسى الريف وقضاياه فى ديوانه الثانى « هكذا أغنى » وإذا تذكر الريف فإنما يجىء هذا التذكر إكراما لحاضر المناسبات ومراعاة لأحكامها . إنه فى حقيقة الأمر لم يقل ارتباطه بالفلاح ، ولم يفتر إحساسه بالظلم الواقع عليه ، وهو بذلك لم ينس المجال الذى كان التوتر قائما فيه بينه وبين أحد عناصره باعتباره مشابها قويا للإنسان الذى ظل يدأب فى إثبات ذاته وتحقيقها ، بعد أن أصبح كيانه مشهودا ، وصارت نفسه مستقله لها تمثيل فى الواقع السياسى ، صرّح به الشاعر لأنه أصبح موجودا وجودا فعليا داخل المجتمع المصرى ... ومن هنا نستطيع أن نقول إن الرؤية الإنسانية للإنسان المصرى قد اتسعت — حينئذ — وتعددت أبعادها ، واتضحت شموليتها فكان لزاما على الشاعر ألا يظل حبيس البعد الاجتماعى فقط للإنسان ، بل اتسعت دائرة علاقته هو الآخر وتعددت بتعدد الأبعاد .

---

(١) محمود حسن اسماعيل — هكذا أغنى — مطبعة الاعتماد ١٩٣٨ صـ ١١١
(٢) أنظر : محمد عبد الغنى حسن — الفلاح فى الأدب العربى صـ ٦٦ — ٦٨
(٣) . من مقال لحسن توفيق — مجلة المجلة العدد ١٢١ السنة الحادية عشرة يناير ١٩٦٧ صـ ١٢٨

ـــ ب ـــ علاقته بالأرض :

ولقد كانت الأرض فى شعر محمود حسن اسماعيل تجسيدا حيا لإثبات ذات الفلاح الضائع بالتفانى فى الارتباط بها وذلك لأن الفلاح كان يدرك أن اكتشاف خصائص الأرض ، وبلورتها ، وإبرازها ، هو اكتشاف لخصائص وجوده هو . يقول الشاعر فى قصيدته « وطن الفأس »

جنـة نضرة الخمائـل فى الريـف ... نماهـا معـذب فى حياتـه
ناسك فى الحقـول هيمـان بالأرض ... يجلى بتـربها دعواتـه
حملت فأسه من الغـيب سرا ... حير العقـل كامـن من صفاته
حطب يابس على الصخـر ... فتزهـو الـورود فى جنباتـه

. . . . .

جنـة برة الأفـانين ، لفـاء ... نماهـا معـذب فى حياتـه
شاعر فى الضحى يغنـى فتصغى ... كل سوسانـة على رابياتـه
سرق الـطير شدوه حين فاضت ... خلجات الإيمان من أغنياتـه
ويكى النبت شجـوه حين غنى ... وأذاع الشجـون فى نبراتـه

. . . . .

نصف عريـان ، لو سرى نسم ... الفجـر عليها تطير من خفقاتـه
عبست والضيـاء مبتلـج اللمـح ... يمسى الحقـول فى هالاتـه
فحكـى خطـرة من الهم رانت ... فى ضمير الضحـى على قنواتـه
يابس الكـف من عنـاء وبـرح ... شقـق الكـد بالضنـى أنملاتـه
وهـو إن مس زهـرة لم تفتـح ... نفـخت عطرهـا على راحاتـه ؟
كم صبـا السنبل الحبيب إليه ... ساكبـا بين راحـه قبلاتـه
وهفت نورة من الفـول بيضاء ... كطيـف الإيمان فى صلواتـه
عشق الزهـر كفـه فتمنـى ... خلـد أطرافهـا على ورقاتـه[1]

فى الأبيات السابقة بعدان : الفلاح ـــ حامل فأسه ، نصف عريان يابس الكشف ـــ مشقق الأنملات ـــ يبكى شجوا .

(١) هكذا أغنى صـ ١٠٩ ـــ ١١٢

والأرض : تلك الجنة النضرة الخمائل ، زاهية الورود ، برة الأفانين ، حقولها مليئة بالضوء ، زاهية السنابل ، وأزهار الفول .

وبين الأرض والفلاح تجاوب خاص ، هو ناسك فى الحقول ، هيمان بالأرض ، يجلى بتربها دعواته ، تحمل فأسه إليها الأسرار فتسلم الأرض قلبها له . فيحيل الحطب اليابس الصخر زهورا متفتحة فينفح عطرها على راحاته ، ويغنى أناشيد الخلق والحصاد فتتجاوب معه كل أصداء الطبيعة ، وتغنى الطيور ، وتسمع السوسانات ، وتناغيه السنابل الحبيبة ، وتبتل إليه نورة الفول المؤمنة .

فى الأبيات إحساس بالذات ، ذات الفلاح ، لأن ذات الأرض مشهودة فى الإنبات ، والإزهار ، والإثمار ، ولأن الفلاح المحروم علة الأرض المعطاءة ، ولأن الفلاح الضائع الذات المسلوب الحقوق علة الأرض المشهودة التى تتجلى خصائصها فيما تنبت وتزهو وتنمو . ولأن فى لاشعور الفلاح أن الأرض رحم للإنسان ، فقد أكد ارتباطه بالأرض ليحقق ذاته من خلالها . فلا هو يستطيع أن يعيش بدونها ، ولا هى قادرة على العطاء بدونه .

طب بفـــــن الثرى إن مس قاحلـــــة
يعـــود ريـــان مفتـــن التعـــاسيب
تزهـــو به جنـــــة لفـــــاء ناضرة
مخضلـــة الأيك ، تزجـــى نافـــخ الطـــيب[1]

فدينامية العلاقة بين الأرض والشاعر قائمة على حيوية التبادل والتأثير والتأثر بجهد الفلاح وحسن استخدامه للتربة ، تزهو به جنة ناضرة بشتى صنوف النباتات والزهر ، فهى ــ إذن ــ مرتبطة به لابغيره ممن يملكونها .

لكأن الشاعر يريد أن يقول ــ الأرض لمن يفلحها ــ وحتى الفأس البسيطة الصنع والتركيب ليست مجرد فأس من عشب وحديد وإنما هى آلة حملت سر المفاتيح فى اكتشاف كنوز الأرض ، والتنقيب عن خصوبتها وغناها ، وهذا يعنى أن الأرض لاتجود بالمخبوء فيها إلا للفلاح لأنه .

(١) أغانى الكوخ صـ ١٥٤

نبى فى الضحى سار يولول فى الربى وحده[1]
ويحكى للتراب حكاية أسرارها عنده

ج ـ أبعاد حياته المختلفة

كان إحساس الشاعر بالفلاح عميقا مرهفا ، حتى يخيل للدارس أن الشاعر الفلاح أو الفلاح الشاعر هو بطل القرية المهزوم أمام الفعل اللاإنسانى البشع فى قصائده المبكرة ، وصورته فى وعى الشاعر ولا وعيه ثرة دائما . لأنه فى هذه المرحلة من تاريخه الشعرى ، وعى قضية الفلاح بالدرجة الأولى ، ولأنه من أبناء جلدته أحس بإحساسه وعايش المجتمع الذى عايشه .

ولأن الفلاح المصرى الذى حمل تراثه فوق ظهره ، وأرضه بين أحاسيسه لم يكن مستلسما ، بل كان تواقا ـــ دائما ـــ إلى أن يثبت وجوده ـــ والإنسان المصرى بعامة سيطر عليه ـــ فى هذه الفترة ـــ شعورجارف بضرورة استثار الشخصية المصرية ، وتوق إلى الحرية ، وتشبع مستغرق بروح الثورة ـــ فإنه قد شارك فى قضايا المجتمع الأخرى ودفعه لذلك « فساد السياسة وتأزم الاقتصاد ، واضطهاد الحرية ، مما كان نتيجة مباشرة لتعدد العدوان على الدستور ، وتكرر إغلاق البرلمان ، وتآمر قوى الشر على كل ماحققه الشعب من مكاسب بثورة ١٩١٩ ، وكانت الملكية الباغية والاستعمار الطاغى ، والاقطاع المستغل ـــ أهم أطراف التآمر الذى وصل إلى ذروته فى عهد إسماعيل صدقى ١٩٣٠م[2] .

ولم يك الشاعر الفلاح وحده محاولا إثبات وجوده ، بل كان الشعور بالمجتمع الذى تكونت ملامحه وسط هذه الظروف السياسية ، والاقتصادية والنفسية ، والاجتماعية ، والفكرية متبلورا فى مفهومه الشمولى عن الإنسان باعتباره الكائن الذى خلقت الطبيعة من أجله ، وعليه فلابد أن يمنح كل حقوقه المكفولة .

وعن صراع الإنسان مع أعداء الطبيعة « من جحيم المعارك التى خاضها المناضلون الأحرار من أبناء الشعب العريق . الحرية مع الرق .. الكرامة مع التسلط

(١) محمود حسن اسماعيل ـــ أين المفر ـــ مطابع مؤسسة فهد المرزوق الصحفية ـــ الكويت ـــ الطبعه الثانيه ١٩٦٨ صـ ١٦٠

(٢) د . أحمد هيكل تطور الأدب الحديث فى مصر دار المعارف ـــ مصر ١٩٧٢ ص ٣٠٧

والاستبداد .. الكفاح مع التسلط والاستبداد .. الكفاح الصامد مع الطغيان المتجبر .. النار المؤججة بالإيمان والحق ، مع الأصفاد الناشبة فى صدر كل عربى »[1] اتسعت دائرة العلاقة بين الشاعر والإنسان فى هذا المجتمع مستوعبة كل هذا ، وتطور مفهومه له من الفردية إلى الجماعية ، ومن المحلية إلى العالمية من الإنسان الباحث عن الحرية فى صورها المتعددة إلى إنسان يرفض الصور المقلوبة ، المشوهة فى الحياة ، يستوقفه بعد تأكيد الذات خلافات الأحزاب ووادى النيل مستعمر .

سبعون عاما يدوخ الدهر فى يدها ... والنيل يزأر فى القضبان كالأسد
وأنتم فى خضم لاضفاف له ... من التنابذ والتفريق واللدد
ذبيحة بخلافات يكاد لها ... حديد « داود » يلقى العهد فى الزرد
فأنقذوها بنور من تضافركم ... يدب فيها دبيب الروح فى الجسد
فإن فعلت فعيد الدهر يرقبكم ... وإن تخاذلتم ياضيعة البلد[2]

فالشاعر يستنكر على المصريين خلافهم فى عيد الأضحى الذى يحمل رمزا قديما له أبعاده الدينية ، وينعى عليهم كيف يتركون « حيلة الأحقاد » فى جسد يهوى الخلاف به فى لجة الأبد ، وهو يرى أن يضموا الصفوف لأن الوحدة طود ، والتنابذ والحزبية لايؤديان إلى تحرير الأرض تلك التى تشبه ضحية العيد ، ولو أن الأولى ذبحت قسرا نتيجة للخلافات الحزبية التى يشعلها المستعمر الكاذب ، وعلى المتنابذين أن يعلموا أيضا أن :

حرية الشعب لاتعطى بموعدة ... ولاتنال بميثاق ومستند[3]

وبإيجاز نستطيع أن نقول : ان البعدين الاجتماعى والسياسى للفرد المصرى قد التحما عند الشاعر ، وبلغا ذروة النضج ، فكان على الذات أن تبدأ مرحلة أخرى بعد تأكدها واكتشافها فى هذين البعدين اللذين ، كان قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢م تعبيرا عنهما . إذ بعدهما ذابت الذات فى الجماعة وأصبحت قضية

---

(١) محمود حسن اسماعيل ـــ نار وأصفاد ـــ مكتبة الانجلو المصرية ـــ الطبعة الأولى ـــ ١٩٥٩ صـ ٣٥
(٢) نار وأصفاد ص ٨٨ ـــ ٨٩
(٣) نار وأصفاد ص ٨٨ ـــ ٨٩

الفلاح هى قضية المجتمع الكادح الذى قامت من أجله الثورة ، قاضية على الإقطاع وعلى الرأسمالية ، والاستغلال ، بعد إنهاء عهد الملكية الفاسد وطرد المستعمر الغاصب حينئذ ــ وفى هذا الوقت فقط « واجهت الذات نفسها وبدأت عملية الانصهار لاستبعاد الرواسب القديمة وإزالة العقبات فى طريق إعادة البناء وتشكيله من جديد »[1] فتحدث الشاعر عن الاشتراكية أو العدالة الاجتماعية ، والعلم والتعليم ، وأشاد بجهود الثورة والثوريين فى كل مكان .

ثانيا : الطبيعــة

ونقصد بالطبيعة ــ هنا ــ الصامتة والمتحركة ، السماء والأرض ، السهل والجبل ، النهر والبحر ، الليل والنهار ، الفصول الأربعة ، الكون ، النجوم والكواكب .

وليس عجيبا بعد أن اتسعت رؤيا الشاعر فاستوعبت الكون ، أن تنطلق من لا محدودية هذا الوجود فى الإحساس بالعالم وضخامته ، مستعيرة عناصره ، أدوات لبناء المعنى الخاص به .

أنـا من سمائى وأرضى قطوفى
ومن ثورة الروح للروح لحنى[2] .

فمنذ أن أخرج الشاعر ديوانه الأول « أغانى الكوخ » حتى أخرج ورثته بعد مماته « موسيقى من السر ١٩٧٨ » كان يمتاح من عناصر الوجود وصوره عناوين قصائده . الكوخ ــ الفردوس المهجور ــ المحراب ــ القرية الهاجعة ــ وقفة حيال القصر ــ الهيكل ــ المعبد المرجوم ــ فى وادى النسيان ــ وطن الفأس ــ الشادوف ــ عاهل الريف ــ إلى دخان الكوخ ــ إلى سجينة القصر القروية الشهيرة ــ الأرض ــ ربى الفيحاء ــ بغداد رقصة الكوخ ــ سيناء من التابوت ــ جبال الصمود ــ المسجد الصابر ــ ساعة مع الكوخ ــ صحراء العجائب ــ أغنية من الكوخ ــ المعبد الحزين ــ مأتم الطبيعة ــ الأرض

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل الشعر فى إطار العصر الثورى ــ المكتبة الثقافية ص ٥٢

(٢) محمود حسن اسماعيل ــ ماذا تريد منى ــ الأهرام ١٩٨٠/٤/٢٣

الطريق ــ أهواك ياوطني ــ أغنية الصحارى ــ قاهر النهر ــ موسيقى من الأرض ــ مصر ــ بنت المعز ــ أغنية النيل ــ الغدير الذهبي ــ الخريف ــ شاعر الفجر ــ ليل وريح وحب ــ النيل ــ حصاد القمر ــ الليل نشوان ــ التراب الحاضر ــ بكاء الرماد ــ عازف الخراب ــ من خريف الربيع ــ نهر النسيان ــ بستان الخريف ــ بحيرة النسيان ــ قصة ظلام ــ النور المهاجر ــ أذن الفجر ــ الصباح الجديد ــ أغنية النيل ــ معجزة على النهر ــ من معبد الشمس ــ كنز الذهب الأبيض ــ القيثارة الحزينة ــ النيل النعسان ــ النهر ــ الشمس ــ سنبلة تغنى ــ عند زهرة الفول ــ الناى الأخضر ــ زهرتى العطر الأسير ــ صلاة العشب ــ الزهرة اليتيمة ــ العطر الكاذب ــ مرثية غصن الزيتون ــ راهب النخيل ــ نداء العطر ــ سنبلة تحتضر ــ غابت عن الروض ــ هكذا قال النورج ــ ثورة الطبيعة .. الخ .

واستعارة عناوين قصائده من عناصر الطبيعة برهان مبدئى على سيطرتها على شعوره ولاشعوره فاستخدمها أدوات للتعبير بطرائق مختلفه .(*)

وإذا كنا قد بينا كيف كانت الطبيعة الوسيلة الوحيدة للتعبير عن هموم الفلاح ومشاكله من خلال ديوان كامل حشد فيه الشاعر كل عناصر الطبيعة المحيطة به لذلك الغرض ، فإننا فى هذا المبحث سنورد نموذجين آخرين لنبين من خلالهما ، إلى أى حد كانت الطبيعة قادرة على استيعاب المضمون الخاص بأشواق الشاعر وأحاسيسه ، وأفكاره المجردة يقول فى قصيدته « سواقى أبريل »

ضجّ الهوى فى بدنى .. وشبّ حول زمنى
وشعشعشت بالوجد نارى ، وتلظت فتننى
بالله ياكاهنة الحب أعيدى أرغنى
وباركينى ، واهتكىْ الستر الذى حيرّنى

. . . . .

أبريل دير العاشقين من سحيق الزمن
الجو سكران .. ألا من رشفة تسكرنى

(*) انظر المبحث الخاص بأشكال الطبيعة وطرق استعمالها فى الفصل الأول من هذا البحث .

والروح نشوان .. ألا من نشوة تنعشني
والطير مبهور الجناح ، كجفون المدمن
والعشب منضور الصباح .. كجبين المؤمن
والأفق أبكار عذارى ، فى رحيق الوسن
والنحل مزمار شقى فى يمين أرعن
والنخل خلد تائه لم يدر أى وطن
والموج ذكرى شاعر مرّ غريب السكن

. . . . .

ضيعت ماضيعت فانظر للربى ونبني
ساقى الربيع دائر قم غنه وغنني
من قبل أن تدور بالعمر سواقى الزمن
فتغتدى .. والطير نوح فوق نعش غصن
وأغتدى .. والشعر نبع جف بين دمن[١]

تتركز مشاعر الشاعر حول فكرة واحدة هى « بعث الحب » ولتصوير هذه الفكرة حشد صور الطبيعة التى تهم فى ذلك .

الجو — الطير — العشب — الأفق — النحل — النخل — الموج — الربى — الربيع السواقى — الطير — النبع — الغصن — الرحيق — الجناح — الصباح الأرغن — المزمار — الغناء — النوح — الشعشة — السكر — النشوة — الإنعاش — النضرة — الإبهار — الدير — الوطن — السكن — الدمن

وبين البين — هنا — أن الشاعر حشد حوالى ثلاثين عنصرا من عناصر الطبيعة يمكن تصنيفها فى مجموعتين :

الأولى ، خاصة بعملية البعث ، والثانية خاصة بالخوف من فوات فرصة البعث ، والبعث هنا يلازمه الرشيف والادمان والشعشة ، والانبهار والنضرة ، والغناء ، ولكى

(١) محمود حسن اسماعيل — قاب قوسين — دار العروبة بالقاهرة — القاهرة — الطبعة الأولى — ١٩٦٢ صـ ١٥٣ — ١٥٧

تنهض هذه العناصر للتعبير عن هذه الحالة أحيلت على قلم الشاعر إلى كائنات تكتسب بعد الحياة والحركة وصفات الإنسان .

« الجو سكران » « الدوح نشوان » « الطير مبهور » « العشب منضور الصباح » الخ ...

كما جرد بعضها من أوصافه الجسية « النخل خلد — والموج ذكرى » .:. الخ

ويعنى كل ذلك وغيره أن الشاعر أحال عناصر الطبيعة وصورها الناجزة إلى عناصر حية فى بناء يعبر عن معنى الفرحة بالبعث .

وبنفس الطريقة تعامل الشاعر مع العناصر التى صورت جو الخوف من عدم البعث « الطير نوح فوق نعش غصن » .

فالطير الذى كان عنصرا من عناصر البهجة فى اللوحة المقابلة ، هو — نفسه — عنصر من عناصر الأسى المحرق فى هذه اللوحة الحزينة ، وهو فى كلا المشهدين وسيلة للتعبير عن أفكاره ومشاعره

٢ — يقول فى قصيدته (مع الله)

هو الظـــل إن مس ، قلبـــى الهجير
هو العطـر إن غاب عنـى العـــبير
هو الغنـــوة العذبـــة الصافيــــة
تدندن للحقل والساقية ..
هو الخفـق بين حفيـف السنابـــل
هو الـــرزق يهواه حد المناجـــــل
هو العــــــرق الحر فوق الجبين
هو الليـل يستـر دمـــع الحيـــارى
هو الريح تؤنس صمت الصحـارى
هو الفجـر يوقـــظ ليـــل الغفـــاه
هو النـــــــور فى كل قلب يسير
ويمحـو الدجـى من خفـاء الصدور (١)

(١) محمود حسن اسماعيل — نهر الحقيقة — مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب — مصر — ١٩٧٢ صـ ٩١ — ٩٤

جمع الشاعر فى الأبيات السابقة ، بعض عناصر الطبيعة المرئية ، هى على الترتيب الظل ــ الهجير ــ العطر ــ العبير ــ الحقل ــ الساقية ــ السنابل ــ المناجل ــ الليل ــ الريح ــ الصحارى ــ الفجر ــ الليل ــ النور ــ الدجى ــ الصدور .

وكانت كل هذه العناصر معادلا خارجيا محسوسا لفكرة ذهنية تسيطر على كيان الشاعر ، مؤداها أن العالم ليس إلا ظلا لله تنعكس عليه الذات الإلهية فتنبض فيه الحياة والحركة ، ويكاد الشاعر فى حالة من الوجد الشعرى أن يسوى بين الله والعالم عن طريق هذه العناصر .

ثالثا : النفس الإنسانية

النفس ــ عند الشاعر ــ عالم ثرى بوهج العواطف ، ودروب شتى من الانفعالات والمعرفة ، لذا فقد كان معنيا بالغوص فيها ، ومحاولة فض أسرارها ، والبحث فى طبيعتها لمعرفة كنهها .

١ ــ طبيعة النفس ووظائفها :

النفس ــ عنده ــ معقدة يلفها الغموض ، ومع ذلك فمعرفتها حق ، لأن هذه المعرفة ، بداية لمعرفة متعلقة بها ، تتيح له الاحساس بأسرار الله . يقول الشاعر

وأنشق ذاتين .. ذاتــا تنــوح
وأخــرى تسبّــح من خشيــتك
وكلتــاهما من ريــاح الضمير
صدى ذائب فى صدى موجــتك
تصيحــان من غير ذكــر ، ولا
صلاة تؤوب فى خيمــتك[1]

النفس ــ فى الأبيات ــ ثنتان ! نفس تنوح ، وأخرى تسبح ، ومصدرهما واحد ، وإن اختلف النواح عن التسبيح فالعبادة من كليتهما لغة خاصة لله سبحانه وتعالى ، لاتشبه لغة الذكر والصلاة .

(١) صلاة ورفض ص ١٤٢ ــ ١٤٣

والنواح ـ فيها ـ مرتبط بالندم الذى يعقب فعل الخطايا .

والتسبيح ، مرتبط بالطهر والنقاء ، والنفس التى تنوح ، هى نفس عنيدة لدى الشاعر ، تشغله فى الحديث عنها كثيرا .

هى نفسى ، وهى شيطانى الذى منه هربت
سكنت فى ، وفى صحرائها الكبرى سكنت
وعلى مصباحها المخنوق فى السفح أقمت
وكما شاءت على الأدغال والريح ارتميت
راهبا ضلت مسوحى ، فى هداها وضللت[1]

.والنفس التى تنوح أيضا شيطان الشاعر الذى سيطر عليه ، فأقام معه تحت أشعة الضوء الباهت ، وأطاعه فى الضلالة والغى ، لأجل ذلك حاول أن يهرب منه دائما .

وهذه النفس شبيهه بنفس « أفلاطون » التى سقطت من عالمها دون أن تشرف على عالم الحقائق ، فظلت علاقتها بالأشياء مضطربة مما جعلها غير قادرة على الغوص ، والارتياد للمجهول ، لأنها مرتبطة بعالم الحس .

وفى ضوء ذات أفلاطون ـ تصبح الذات النائحه لمحمود حسن اسماعيل هى ذات الرغبات المكبوته فى الماضى والإدراك المر للواقع ، ولأن هذه الذات تتعلق بالماضى فهو كريه ، بالنسبة له ، لذا ينكر الشاعر تعلقه بها لأن غده غير أمسه .

لست منى فأنا لحن على كل رباب
كافر الأمس.. تقى الغد.. مقطوع الايـاب[2]
إرجعى أنت فإنى للسفوح الخضر سائر[3]

ولكن مر شدته للسفوح الخضر ، لصباح رائق النور ، ليس فيه « سارق الظل من النفس الرخيمة » أو « آكل من لقمة بنت سفاح » أو « بسمة تجتر أوجاع الضمير » أو « كلمة ساجدة الحرف مهينة » « ليس فيه أذن كذابة النسمع

(١) قاب قوسين ص ١٠٥
(٢) قاب قوسين ص ١٩
(٣) قاب قوسين ص ١٩ ـ ٣٢

شقية » وليس فيه أحدب من غير داء فى عظامه » « ليس فيه ماضغ نفس أخيه فى غيابه » « ليس فيه جائر يمتص أيام الضعيف »[1] هى نفسه الأخرى ، تلك التى تسبح لله وهى موجودة فى ذاته أيضا .

أنغام هذا الطير مالقنها بستان
ولابغير ماتجيش نارها تحركت يدان
من داتها ، ووحيها رحيقها الصديان[2]

فمن النغم الذاتى تخلع على الجسم حركته ، وهذا لايعنى أن مهمة النفس الظاهرة هى محاولة جذب النفس المتصلة بالبدن إلى العالم المثالى فقط بل لها وظائفها الخاصة بها ، وهى أنها تخلع على الأشياء ، وتسرى فيها ، فتحيل الثابت إلى حركة .

فهى عندما تغيب عن الروض ــ عند الأصيل ــ غير تاركة إلا هواها الذى يفوح ببعض ترانيم الصباح ، تجعل الطبيعة أمام الشاعر مجرد عشب يهفهف كالمستحيل لايتحقق أمله فى الاخضرار .

وغابت عن الروض عند الأصيل	ولم يبق إلا هواها يفوح
وترنيمة من أغانى الصباح	صداها على الغصن طير جريح
وعشب يهفهف كالمستحيل	يراوده أمل لايلوح[3]

٢ ــ طرق البحث عن المعرفة داخل النفس

لقد دفع الغموض الذى يغلف النفس الإنسانية شاعرنا للرحلة المستمرة داخل أقاليمها ، ولشغفه المستمر للولوج داخل هذه العوالم الغنية بالأسرار فقد أهتدى لطريقتين شعريتين تعيناه على ذلك هما :ــ

١ ــ التحرر أو التجرد

ونعنى بهذا المصطلح ، تحرر الشاعر من كل قيود المواضعات العقلية ،

(١) قاب قوسين ص ١٩ ــ ٣٢
(٢) نهر الحقيقة ص ٧٤
(٣) قاب قوسين ص ١٩٤ ــ ١٩٥

والاعتماد على الخيال المتجرد من المادة نهائيا ــ يقول الشاعر فى صدر ديوانه قاب قوسين .

زادك النور .. وفى دربك ينبوع الشعاع
فانفذى . فالسر إن سرت على قيد ذراع
واركبى الإعصار والإصرار فى وجه القلاع

وسيلة الشاعر فى الإبحار ــ هنا ــ هى نفسه التى تتزود بالنور ، ونفس كهذه طبيعتها لابد أن تكون نورانية ، متجردة من المحسوسات ، ومايتعلق بها ، والدرب الذى تسير فيه ينبع منه الشعاع ، إذن الروح والطريق متجانسان . ومع ذلك فهناك نوع من المكابدة . فهى لكى تصل للنور الذى على قيد ذراع لابد أن تصرع اللج ، وتركب الإعصار .

وصراع اللج وركوب الإعصار يعنى « هتك كل لثام فى الضمير » ونهب غيب المدى ــ والاحتراق فى اللظى الباقى ــ وتمزيق كل الأقنعة والاختراق لحواشيها ــ ودحر الظلام الذى أنشبته فى الذات أغلال الدهور ــ وسحق وقفة الشوك وإعياء الصخور ــ وحرق كل هشيم آسن من بقايا المليل فى جفن العبير[1]

وكل الكلمات ــ الصراع ــ الهتك ــ النهب ــ الحرق ــ التمزيق ــ الاختراق والسحق ــ تعنى الثورة التى تنشب نار التغيير لتهدم كل القديم .

أورق النور وشبت ناره تضرم التغيير فى أعتى الجذور[2]

بالتجرد ــ نهائيا ــ من كل العوائق الحسية وبالتطهر من كل رواسب الحياة يدرك الشاعر أنه سوف يقترب من ضفاف النور ، فى قاع الصدور ، فلا يبقى إلا قاب قوسين أو أدنى .

قاب قوسين .. بلى !! إنا على قاب قوس من ضحى المرسى الأخير[3] .

وكان الشاعر دائما يحث نفسه على السير معه فى دروب النور وهو ذاهب إلى المرسى الأخير .

(١) انظر : قاب قوسين ص ٣ ــ ٥
(٢) قاب قوسين ص ٢٤
(٣) قاب قوسين ص ٢٤

ولأنه كان يعرف أن الرحلة شاقة وعسيرة ، فلم يجشم النفس عنت الطريق ، بل كان يظمأ ليسقيها من الأسرار ، ويشقى ليشجيها بالمزمار المتفرد ، ويفنى ليحييها . كل ذلك كى ينسيها الهروب والعودة إلى قاع الليل .

إتبعينـــى فى دروبى واحـــذرى أى هروب
فأنا أظمى ، وأسقيك من السر الرهيب
وأنا أشقى ، وأشجيك بمزمارى الغريب
وأنا أسرى ، فأهديك إلى الشط الرحيب
وأنا أفنى ، فأحييك بأنغامى وكـــونى
فإذا ناداك الليـــل منـــاد لا تجيبـــى
واسمعى شدوى وكـــونى من صلاتى عن قريب
لترى ذاتك فى ذاتى شعاعا فى الغروب
يسكب النور لحيران على كف المغـــيب(١)

فالأبيات تتضمن ذاتين تتحاوران، إحداهما الذات التى تسيح متزودة بالنور، فلقد تجشمت مشاق الرحلة كى تصل إلى النور تسكبه للذات الأخرى . فتشدها من قيعان الوهم ودروب الاشتهاء الغرزية إلى عالم الفضيلة والنور الأبدى ..

الانشطار

إن ظاهرة الانشطار كانت وسيلة .. ثانية للبحث عن المعرفة داخل النفس ، يقول الشاعر

وشطرت ذاتى واحد، معهـــم
والواحـــــد الشـــــانى يراقبهم
هيا .. وسرت بنصف مغترب
وخيال طيف عابـــر معهـــم
وإلى هنـــــــاك .. وسرت
لاإنسا ولا جنــــــا أصاحبهم
بل طيـــف روح لايغادرهـــم

(١) قاب قوسين ص ٩ ــ ١٠

سرنـــا سواء أينما ذهبـــوا
لاحــقتهم وظلــلت صاحبهم(١)

فالشاعر يشطر ذاته ذاتين :ـــ

إحداهما تسير مع هؤلاء الذين يبحثون عن المعرفة ــ أية معرفة ــ على أنها طيف روح لاتغادرهم ، تسير معهم أينما ذهبوا ، وتصاحبهم أينما حلوا .

والذات الأخرى تراقبهم ــ فى هذه الحالة ــ يغيب الشاعر عن الوعى متلبسا بالجن .

وربما كانت هذه الطريقة معينة على فك مغاليق الرموز ، وكشف الأسرار .

رابعا : البعد الصوفى

ونقصد به ، كل التجارب التى تتسم بالتجريد ، ويهدف فيها الشاعر إلى الوصول إلى الحقيقة ، والاندماج بها ، ثم « الاتصال بالله ، أو بالعوالم الأخرى التى لايمكن الاتصال بها فى الأحوال العادية »(٢)

ودواوين الشاعر الأخيرة ــ قاب قوسين ــ صلاة ورفض ــ نهر الحقيقة ــ موسيقى من السر . تكاد تنفرد بمعالجة هذا البعد ، ولقد ضمت القصائد شاطىء التوبة ــ الهاربة من المعبد ــ المستجيرة ــ تاهت فى العبير ــ صلاة الجمال ــ تسبيحة ــ يقظة ــ صلاة الرماد ــ سارق الضباب ــ السلام الذى أعرف ــ صلاة ــ موسيقى من الجن ــ هتاك البراقع ــ تغيير ــ الحب ــ الحياة ــ الشمس ــ الامل ــ الابتسام ــ البقاء ــ الصلاة ــ موسيقى من الروح ــ موسيقى من الزمان ــ موسيقى من السر ــ موسيقى من الكلمة ــ موسيقى من الضباب ــ موسيقى من الحقيقة ــ موسيقى عن الجمال ــ موسيقى من النور ــ موسيقى من الرمز ــ موسيقى من الإيمان ــ موسيقى من التكرار ــ موسيقى من الأرض ــ موسيقى من الوحدة ــ

(١) نهر الحقيقة ص ٣٤ ــ ٣٥

(٢) الدكتور عبد الحكيم حسان ــ التصوف فى الشعر العربى ــ مكتبة الانجلو المصرية مصر ١٩٥٥ ص ٦٧

موسيقى من الإصرار ــ موسيقى من الموت ــ موسيقى من الشهداء ــ موسيقى من الخلود ــ موسيقى من التاريخ ــ موسيقى من العلم ــ العودة إلى الله ــ أمان الله ــ الله ــ موسيقى من الله .

وبتصنيف هذه القصائد ، يتضح أن البعد الصوفى عند الشاعر يدور حول المحاور الآتية :

أ ــ التأمل فى القيم ، المتعلقة بالنفس والأشياء باعتبارها إحدى وسائل الإدراك للحقيقة .

ب ــ الاتحاد بموضوع التأمل .

ج ــ الله .

اولا : التأمل فى القيم المتعلقة بالنفس والأشياء باعتبارها إحدى وسائل الإدراك للحقيقة :

ومن هذه القيم ، الحق ، الخير ، الجمال ، السلام ، الصلاة ، والأمان ، الإيمان ، الحرية ، الوحدة ، الإصرار ، الخلود ، التوبة ، البقاء ، الابتسام ... الخ

يقول الشاعر فى قصيدته « موسيقى من الأيمان »[1]

ظمىء الإيمان فى أعماق روحى .. ذات مرة
فأمض ظمآن ولو شق لك المجهول صدره
واشرب السر من الحب ولو أعطاك جمره
واشرب السر من الخطو ولو أسقاك صخرة
وأشرب السر من السر ولو لم تدر سره
واشرب الإيمان !! تسقى الصفو من آهات جمره
ليس للإيمان أسوار وأصفاد بذاتك
لا !! ولا فيه مكان وزمان لحياتك !!
هو كل النور .. أنى ذقته فى سبحاتك
فترشف فضياء الله غطى طرقاتك

(١) محمود حسن اسماعيل ــ موسيقى من السر مكتبة مدبولى ــ الطبعة الأولى ١٩٧٨ ص ٦٣ ــ ٦٥

الإيمان ــ فى الأبيات السابقة ــ قيمة مطلقة لأنه لايرتبط بزمن معين ، ولا بمكان محدد (لا !! ولا فيه مكان وزمان لحياتك) وهو أعم وأشمل من كل الأزمنة والأمكنة ، وهو قيمة ترتبط بشرب السر ، والسرى من الحب ، وتحصيل معارف الخطو فى الطريق ، ولايفصل بينه وبين الإنسان فاصل ، فالطريق إليه سهل وميسور « ليس للإيمان أسوار وأصفاد بذاتك » وهو فى الأبيات ليس غاية مطلقة ، بل هو وسيلة من وسائل الكشف والبحث « ظمى الإيمان .. » فامض ظمآن .. » وعندما يشق صدر المجهول يصبح الإيمان الظامىء مترعا بالحقيقة ، فيشرب الإنسان ، ويصبح قادرا على تذوق ألوان من المعارف لم يك قادرا على تذوقها بدون « الإيمان » الوسيلة التى صاحبها الشاعر واصطحبها متغنيا بها ، ومتأملا فيها .

فى نهاية الأبيات ، الإيمان هو النور الذى غمر الوجود ، وهذه هى حقيقة الحقائق .

على الأفــق نور .. وفى الأفــق نور
وفى كل قلب شعــاع يدور(١)

والوصول إلى هذه الحقيقة كان بالتأمل فى القيمة « الإيمان » المتعلقة بالنفس البشرية وبالكون .

ثانيا : الاتحاد بموضوع التأمل

كانت أغلب القيم التى تعلق بها الشاعر ، وتأمل فيها قيما ذاتية ، صادرة من النفس ، يتقمصها الشاعر وتتقمصه ، ويعبر عنها وتعبر عنه ، ولأنها ليست موضوعا منفصلا عن ذاته ــ عنده ــ أدرجناها تحت فكرة الاتحاد ، يقول الشاعر فى القيمة « الجمال »

رب سحر الجمــال شب فى جانبــى
أينما ملت مال بلظــاه العتــــى(٢)

---

(١) قاب قوسين ص ١٤٣

(٢) قاب قوسين ص ١٤٢

فالجمال الذى شب فى ذاته يتجه ناحية الأشياء التى يتجه إليها الشاعر ، وبنفس وقدة شعوره .

إذن التساوى فى درجة الاحساس ، واتحاد الموضوع اللذان يسقطان عليه مبرران بارزان لاتحادهما .

ثالثا : اللـــــه

لقد كانت رحلة الشاعر ـــ لمعرفة الله ـــ شاقة وعسيرة يتضح ذلك من خلال تعقيد النظام الكونى وغموض تفاصيله واختلاف الظواهر واتفاقها فى شعره .

ولكننا من خلال قصائده ـــ العودة إلى الله ـــ أمان الله ـــ الله ـــ موسيقى من الله ـــ يمكننا أن نحاول استخلاص طريقتين شعريتين لمعرفة الله هما :

أولا : الغموض الكامل داخل نفسه ، والتدرج خلالها لمعرفة السر(*)

ثانيا : الانفتاح المطلق على الخارج ويتم ذلك من خلال نمطين :ـــ

النمط الأول :ـــ

أن الله ذات واحدة تتعدد مظاهرها فى العالم وأشيائه فالله ليس فكرة يتأملها الشاعر ، وإنما هو معنى كل وجودنا ، يسرى فى الكون بأسره ، ويخلع عليه سر الحركة والحياة ، والعالم ظل الله الذى تسرى فيه روحه .

كلمـــا أبصـــرت شيئـــا
كنـــت فيـــه كل شـــىء
أبصر الليـــــــل .. فألقـــــــاك به شلال ضوء
أبصر الظـــــــل .. فألقـــــــاك به أنهار فىء
أبعـــد الـــروض فألقـــاك به شط غديـــر(١)

(*) انظر المبحث الخاص بالنفس وطرق البحث فيها عن الحقيقة

(١) موسيقى من نصر ص ١

ولايعنى البصر ــ هنا ــ قدرة الشاعر على التجسيم والتشبيه وإدراك الملامح فشلالات الضوء ، أنهار الفيء ، موج العبير ، وشط الغدير كلها وغيرها رموز لمعانى تند عن العقل وتسمو على الخيال ، والشاعر ببصيرته النافذة مترجم للإشارات الإلهية التى يتعرف عليها من خلال الأشياء المحسوسة ، أو يعيد تكرارها وتذكرها دون الاعتماد على الحس [1]

النمط الثانى

التسوية بين الله والعالم

بمعنى أن الله حاضر فى الأشياء التى يبصرها ، والقيم التى يعتنقها وهذه الحضرة الإلهية قد خلعت عليها جميعا طابع القدسية ــ ولأن ذلك كان بيّنا فى إحساس الشاعر ، فقد تداوم ملازمة الأشياء من أجل السر الذى يعطيها الحياة والحركة ــ يحاورها وتحاوره ، يبحث عنها ويكتشف مافيها فتصبح طيعة لديه ، وتجسد الغامض من معانيه وكان ذلك لأن الله كامن فيها .

وقد تكررت هذه التسوية فى داووينه (هو الحب ــ هو الظل ــ هو العطر ــ هو الطهر ــ هو الصفو ــ هو الغنوة ــ هو الخفق ــ هو الرزق ــ هو الفأس ــ هو العرق ــ هو النفس ــ هو الرنم ــ هو العهد ــ هو الليل ــ هو الفجر ــ هو الندم ــ هو الحلم ــ هو الروح ــ هو النور) [2]

---

(١) انظر الفلسفة والشعر ــ مارتن هيدجر ــ ترجمة الدكتور عثمان أمين ــ الدار القومية للطباعة والنشر ــ القاهرة ص ١٠٢

(٢) نهر الحقيقة ص ٩١ ــ ٩٥

٤ ــ الأعمال الشعرية للشاعر للشاعر(*)

١ ــ ديوان	ــ أغاني الكوخ ــ	١٩٣٤	ط	أولى
		١٩٦٨	ط	ثانية
٢ ــ ديوان	ــ هكذا أغني ــ	١٩٦٨	ط	ثانية
٣ ــ ديوان	ــ أين المفر ــ	١٩٤٧	ط	أولى
٤ ــ ديوان	ــ نار وأصفاد ــ	١٩٥٩	ط	أولى
٥ ــ ديوان	ــ قاب قوسين ــ	١٩٦٤	ط	أولى
٦ ــ ديوان	ــ لابد ــ	١٩٦٦	ط	أولى
٧ ــ ديوان	ــ التائهون ــ	١٩٦٨	ط	أولى
٨ ــ ديوان	ــ السلام الذى أعرف	١٩٧٠	ط	آولى
٩ ــ ديوان	ــ صلاة ورفض ــ	١٩٧٠	ط	أولى
١٠ ــ ديوان	ــ نهر الحقيقة ــ	١٩٧٢	ط	أولى
١١ ــ ديوان	ــ هدير البرزخ ــ	١٩٧٢	ط	أولى
١٢ ــ ديوان	ــ موسيقى من السر ــ	١٩٧٨	ط	أولى

داووين تحت الطبع

١ ــ رياح المغيب
٢ ــ ديوان الحب

(*) حاشية :

١ ــ صادر للشاعر ديوان « ملاك » كتبت قصائده مدحا فى الملك فاروق ولقد اختفى من السوق تماما . ولم يحاول الشاعر نفسه أن ينوه به فى أحاديثه الإذاعية ، هذا فضلا عن إغفاله فى استمارة البيانات التى كتبها بخط يده فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٦٤ .

٢ ــ ضم ديوانه « صلاة ورفض » مطولته « السلام الذى أعرف » التى طبعت فى كراسة مستقلة .



الفصل الأوّل

مصادر الخيال



محتويات هذا الفصل



الخيال Imagination ، هو تلك القوة التركيبية السحرية التى تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن ، أو التوفيق بين الصفات المتضادة ، أو المتعارضة ، بين الإحساس بالجدة ، والرؤية المباشرة ، والموضوعات القديمة المألوفة ، من حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق »(١)

إن الخيال بهذا المفهوم ، قوة خالقة ، تحلل ، وتركب ، تصهر الملكات ، وتفتت العالم المألوف ، مراعية فى ذلك القوانين الداخلية للشعور واللاشعور فى ضوء ماعانته الذاكرة من تحصيل وتفكير .

والقصيدة ـــ أية قصيدة جيدة ـــ يلعب الخيال الدور الأساسى فى بنائها ، ويتوقف النضج فيها ـــ دائما ـــ على حيوية الخيال ، وفاعلية نشاطه ، فى التفاعل مع عناصر التجربة .

ولأن الخيال حدث معقد ذو عناصر كثيرة ، فإن البحث سيركز على نتائجه المادية فى الفصول القادمة ، وستقتصر الدراسة ـــ هنا ـــ على مصادره العامة التى تعتبر مثيرا مبدئيا للتجربة التى يعمل فيها .

وبمعاونة القصيدة التالية ـــ المعنونة ب « من التابوت » يمكننا أن نحاول تحديد مصادر الخيال الشعرى ، عند محمود حسن اسماعيل يقول :

من الجرح الـــذى .. مازال نهش يديـــــه(*)
إعصارا يبعثرنى .. ويجمعنى !
وينسخنى بذاتى طيف ذات منه
ويجعلنى كمعصية مغلفة بعفو الله

---

(١) أ . أ . ريتشاردز . مبادئ النقد الأدبى ـــ ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ـــ المؤسسة العامة للترجمة والطباعة والنشر ـــ القاهرة ١٩٦٣م ص ٣١٢

* نراعى . عند كتابة الشعر ـــ طريقة كتابته فى مصادر الشاعر إلى حد كبير .

.. يشفع لى ، .. ويردعنى !
ويحملنى .. كتابوت عتى الرفض ،
يقبرنى .. ونحو ضحاه .. يدفعنى
تداخل فى مهتلك
وحى ثائر الميلاد .. يخفضنى ويرفعنى
ويخلق من أساى مشانقا للعطر
يحصدنى .. وفوق الموت يزرعنى
وحين يطل وجه الأمس فى ،
.. رؤاه تفزعنى !!
فأسأل نايه المسجور بين يدين
تحترقان من فزع .. ومن طرب !
أذاتى هذه ؟ أم أنها الأوهام .. ، ؟
ترجمنى .. فترجعنى إلى نسبى ؟
أنا ابن الشمس ، والبيداء ،
والثارات ، والرايات ، والغلب
أنا ابن السيف والغزوات .. !
والصهوات ، والنجدات ، والغضب !
.. زئير الأمس فى خلدى ..يعاتبنى ويفزعنى !
وجرح اليوم فى كبدى .. صداه المر يلسعنى
فهات النار مخمورا
بصوت الرفض والإصرار واللهب
لعل نسيجه العاتى من التابوت ينزعنى[1]

ثمة « جرح » — فى القصيدة — و « تابوت » و « وحى ثائر الميلاد » .

والجرح إعصار عات ، يبعثر ويجمع ، يخرس ويسمع ، يغرى بالمعصية ويلوذ بالشفاعة .

---

(١) محمود حسن اسماعيل صلاة ورفض الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة الطبعة الأولى ص ٥٣

و« التابوت » رافض عات ، يقير ثم يعيد للحياة ، و « الوحى الثائر الميلاد » يخفض ويرفع ، يزرع ويحصد .

و« الجرح الذى مازال » جرح حدث فى الماضى ، ومن البديهى أنه ليس « جرح اليوم » فثمة — إذن — جرحان . الجرح القديم لايختلف فى طبيعته عن التابوت ، والوحى الثائر الميلاد .

فالرموز الثلاثة تفاعلت ، وأصبحت تعبر عن الشئ ونقيضه ، فاختلط الأمر على الشاعر ، ولم يعد « نايه المسجور » يميز النغمة المفزعة من النغمة المطربة ، وبناء على ذلك فإن الشاعر لم يستطع أن يميز المعانى داخل ذاته والتى تمثلها الرموز السابقة وبين الأوهام .

وعلى الرغم من هذا التفاعل داخل القصيدة ، فإن كل رمز مايزال يحتفظ ببعده الإيحائى .

فالتابوت ذاكرة حية لدى الشاعر تتصارع فيها أبعاد الإنسان فى هذه القصيدة ، الجرح القديم ، وجرح اليوم ، وأصل الإنسان وطبيعته .

قوة الجرح القديم ويقظته العاليه جعلتاه بمساعدة جرح اليوم إعصارا يعبث بالوجود الداخلى للشاعر ، يبعثر ويجمع ، وينسخ ، يخرس ويسمع ، يهدى ويضل ، يميت ويحيى . رؤى الأمس حين يطل وجهه تفزع طالما استطاع الجرح الجديد أن يستثير الجرح القديم ، فتتوحد الدوافع المتماثلة أو المتشابهة ، ويصبح توتر الشاعر نتيجة مأساته فى بعديها القديم والجديد ، دافعا للبحث عن ذاته الممزقه ، التى لاتتميز من الأوهام . فلا ينقذه غير « وحى ثائر الميلاد » يرجعه إلى نسبه حيث مجد العصور الغابرة ، وانتصاراتها فيستكمل شجاعته ويحاصر ضعفه « بصوت الرفض والإصرار واللهب » لعله يتخطى المأساة ، أو « لعل نسيجه العاتى من التابوت ينزعنى » .

فالرموز (التابوت — المشانق — الناى — الشمس — البيداء — الرايات — السيف — الصهوات — اللهب ..الخ) مستمدة من الواقع المحسوس .

والرموز (المعصية — الوحى — الموت — الفزع — الطرب — الأوهام —

الرفض ــ الاصرار .. الخ) ترتبط بعالم النفس غير المحسوس .

وهى فى مجموعها ، تظل رموزا غفلا ، حتى يعمل الخيال على إعادة تركيبها وتشكيلها :

إذن ، من خلال القصيدة يعد واقع الشاعر الحسى وغير الحسى مصدرا خصبا للخيال الذى يربط بين الماضى والحاضر ، ولعل أهم مايميز عبقرية الابداع الشعرى عند الشاعر هو قدرته على التذكر ، والتذكر المقترن بالتأمل ، فكلاهما يقيم ديمومة الاتصال الحى بين الشعور واللاشعور ، لينتج الحس الشعرى .

والذاكرة ــ هنا ــ لاتعنى تاريخ الحدث فى مكانه المعين ، فالجرح القديم الذى حدث للشاعر ليس عينه هو الجرح القديم داخل القصيدة .

وإنما الذاكرة ساعدت الخيال على أن يسترجع الحالة الشعورية الخاصة بالجرح القديم ــ مثل الشعور بالاضطراب واللا تحدد فى الضياع المستمر بين البعثرة والجمع ، والخرس والسمع ، والمعصية والعفو ــ بما فيها من غزارة وتعقد جعلاه يهدم مايبنيه ، وذلك فى حالة وقوع تجربة أخرى ، هى الجرح الجديد ــ يصاحبه شعور يعادله شعور المخمور وهو يحمل النار الحارقة عتى الرفض والاصرار ــ لها بالنسبة « للأنا » نفس التجربة القديمة ، وهى الوقوع فى الهزيمة ومحاولة الخروج منها بالانتصار عليها .

إذن ــ فالشعور واللاشعور فى تفاعل مستمر ، وفيهما عمل الخيال ومصدره ، وبمساعدة الشاعر نفسه يمكن القول : بأن ذاته مليئة بالأوهام ولعلها بهذا تعد مصدرا للإبداع الشعرى ، وموضوعا له حينما تفيض بالرغبات الحبيسة والإدراكات والانفعالات الغريبة ، وكل مايتضخم به اللا شعور الحى المتنوع لديه فى حالة المعاناة الشعرية ، وبناء على ذلك فإن الواقع غنده حى أيضا لأنه يستمد من الماضى جذوره ، محتكا بلا وعى الشاعر إحتكاكا مباشرا ، ومن هنا يمكن حصر مصادر الخيال فى صنفين ، هما :

(أ) المصادر غير المحسوسة .

(ب) المصادر المحسوسة .

ونعنى بالمصادر غير المحسوسة كل دروب الوهم والرغبات والإدراكات ودروب الاشتهاء التى لاترجع فى نشأتها إلى عوامل حسية أو نفسية تتصل بمجال الشاعر أو واقعه ، هذا بالإضافة إلى الحس التاريخى والدينى ، وعكس ذلك فإن المصادر المحسوسة أو الخارجية ، هى ماتنتفى منها خصائص المصادر الأخرى ، بمعنى أن الطبيعة أو البيئة ، هى ـــ على الأقل ـــ المثير المبدئى للقوى المتداخلة فى خلق القصيدة .

أولا : المصادر غير المحسوسة

إن الافتراض بأن لاشعور الشاعر يعد مصدرا رئيسيا لمخيلته ، يسلمنا بالضرورة إلى التسليم « بأن مخيلة الشاعر تكشف نفسه »[1] بهذا تكون أبعاد الشاعر الفنان هى نفسها أبعاد الإنسان الشاعر وفقا لدينامية الإبداع . والكشف عن هدى اللاشعور فى إختيار الموضوعات الشعرية والصورة يدلنا على شخصية الشاعر ، « إذ أن كل شاعر أصيل يستمد جذور خياله من « اللاشعور الجماعى » و الغريزى أو الفردى ويتسامى به[2] .

وفى هذا القسم سنتحدث عن مستويين من اللاشعور هما : اللاشعور الجماعى ، وحالة خاصة من اللاشعور لدى الشاعر .

(أ) اللا شعور الجماعى

اللاشعور الجماعى كما يقول « يونج » هو « جمّاع تجارب الإنسانية » ، وقد انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والآباء وهو متحد لدى الأفراد جميعا بغض النظر عن حدود المجتمعات .. والفنان الأصيل يطلع عليها بالحدس فلا يلبث أن يسقطها فى رموز .

والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا ، ولايمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى »[3] وهذا اللاشعور لدى شاعرنا يخلع

(١) أوستن وارين ، رينيه ويليك ـــ نظرية الأدب ـــ ترجمة محيى الدين صبحى ـــ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـــ القاهرة ـــ ص ٢٧١

(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال ـــ النقد الأدبى الحديث ـــ دار العودة ـــ بيروت ـــ لبنان ـــ ١٩٧٣م ص ٢٧٢

(٣) الدكتور مصطفى سويف ـــ الأسس النفسيه للابداع الفنى ـــ الشعر خاصة ـــ دار المعارف بمصر ـــ مصر ـــ ١٩٧٣م ص ٢٠٥

الروح الأسطورية على أداته فى حالة معاناته مع الوجود للبحث عن الحقيقة .

فليس ثمة أسطورة بعينها يستوحيها ، أو يفرغها من مضمونها مستغلا شكلا فى إبراز مضمونه ، وإنما تغلب عليه الروح الأسطورية بما يشيع فيها من أجواء الابتهال والتقديس والعبادة وخلق القوى المتنازعة ، وإقامة التعاويذ ، ورش البخور ، وصنع التمائم والرقى .

والتناسخ ، بإحلال روحه فى الأشجار والأحجار ، والسماء والأرض ، والتجرد من عالم الماديات للتخلص من فكرة سيئة تطارده ، أو للتعلق بفكرة خبيئة تراوده ، ولعل قصيدته « موسيقى من الجن » مثل حى لتلبسه بخصائص الروح الأسطورية ليتسنى له الولوج فى عالم الجن ومخالطتهم يقول فيها :

وأكاد أسمعهم ! !
ورغم ضراوة الغيب الكثيف ،
أكاد أسمعهم وأبصرهم

. . . .

خرس وأسمع فح ألسنهم
وأضج فى خرس لأعلنهم
زاموا بزمزمة .. مزملة
بعواء أصوات تزامنهم

. . . .

وشطرت ذاتى واحدا معهم
والواحد الثانى يراقبهم
هيا .. وسرت ! بنصف مغترب
وخيال ضيف عابر معهم
وإلى هناك .. وسرت
لاإنسا ، ولا جنا ، أصاحبهم
بل طيف روح لايغادرهم
سرنا سواء

أينما ذهبوا
لاحقتهم ، وظللت صاحبهم

. . . .

دخلـــــوا محاريب الصلاة ،
فرحت أتبعهم
ووراء جاث خاشع لله
كنت مكاشفا معهم
يجثـو .. ويلعـــق ! صحت أسألهم
ماذا ؟ فقـال كبيرهـم .. ههـا
ويـلا لسجادين ألحهم .

. . . .

ساروا وسرت
وكلما وقفوا
كنت الخطـا الشلاء تتبعهـم

. . . .

ومضى بها للنور ، يسبقهـم
ضلوا الطريق
فما لمنتجع غيب الإله سنا يضوئهـم
الغـيب غيب الله يبعدهـم
والعقـل مد ألـروح يحملهـم
والـروح قبـل العقـل ترفضهـم[1]

. . . .

إن العناصر الأخرى ـــ فى هذه القصيدة ـــ أقصد من يحاولون أن يتصلوا بعالم الجن ـــ تكاد لاتنطق لغة المواضعة المفهومة رغم توافر الخواص المؤدية لذلك ، لأنهم فى حالة غيبوبة مؤقتة تمكنهم من الاتصال بكائنات أخرى فى عوالم أخرى . معقودة ألسنتهم إلا عن الفحيح والزمزمة (ورغم ضراوة الغيب الكثيف) يكاد أن

(١) نهر الحقيقة ص ٣٠ ـــ ٤٠

يسمعهم الشاعر ويبصر من فى حوزتهم عن طريق الخيال الذى صدر عن منطلقات السحر والشعوذة المنتشرة فى صعيد مصر وغيره .

ومحاولة الشاعر معرفة مايدور فى الميتافيزيقا حدا بالخيال أيضا إلى أن يجعل الشاعر يشطر ذاته اثنتين ، واحدة ، لايعد وكونها « طيف روح لايغادرهم » فتعيش معهم حالتهم ، والأخرى التى مازالت تربطه بالواقع تكتفى بمراقبتهم بالخيال استطاع الشاعر أن يملأ المسافات بين عالمين أحدهما لاتقع عليه الحواس ، هو عالم الجن والخرافات والرقى والتمائم ، أعانته على ارتياده ومتابعة من فيه ، رغباته الحبيسة داخل لاشعوره المكتظ بالأساطير ، وهو فى هذه الحالة التى أوصله إليها الخيال أصبح « لا إنسا ولا جنا » بل طيف روح — والعالم الآخر عالم الواقع العقلى .

ثم إن متابعتهم وهم بعيدون عن المواضعات العقلية والسير معهم حتى داخل محاريب الصلاة بحثا عن النور ، لم يكن إلا خيالا ، أو من عمل الخيال ذاته ، مستفيدا فى ذلك من اللا وعى أو خرافات الذات البدائية ، وهو بهذا حاول أن يتقمص الروح الخرافية والاسطورية ، ليلج عالم الجن ، لعله واحد من الطرق المختلفة التى يرتادها الشاعر بحثا عن الحقيقة ، ورغم ضراوة الغيب الكثيف يحاول أن يسمع غمغمتهم ، ويذوق ماذاقته نظرتهم ، ليصبح الهمس غير المفهوم لغة بينه وبينهم ، إذ بالحوار والمتابعة يصبح الشاعر عارفا بتمائمهم ، ورقيهم ، وسطور أقبيتهم ، ولكنه سرعان مايدرك أن ماحدث ليس غير الخرافة بعينها ، وأن غيب الله ليس فى الغيبوبة التى تغشاهم ، فغيب الله أو حقيقته لاتدرك بمنأى عن العقل أو الروح ، ومن ثم فالتناقض قائم بين البدع والترهات وعالم الروح والعقل .

وكثيرا ماحاول إقامة العوالم الخرافية فى المحسومات ، وتلك العوالم التى لم يك قادرا على إدراكها إلاه ، أو من هو مثله .

يقول مصطحبا نفسه معه

عبرت بها فى وجـــــوه العبـــــاد
وأوغـــلت حتـــى ضمير الضمير
فأبصرت كهفـــا على راحتيـــه

خريـــف تهلـــل فيـــه طيـــــور
وقومــــــا يصلـــــــون من حولهم
جنـادب مشبوحـة فى الصريـــر(١)

يبدأ الشاعر انطلاقه من « وجوه العباد » ويوغل « حتى ضمير الضمير » فيجد فى داخل الداخل « كهفا » يجمع بين المتناقضات « الخريف الذى تهلل فيه الطيور » والقوم الذين يصلون وحولهم الجنادب المشبوحة فى الصرير » .

إن هذه الصورة توحى بأن مايبطنه الناس غير مايعلنونه ، وبالمقابلة التى اكتشفها الشاعر فى داخل الداخل عن طريق الخيال ، أشاع الجو الأسطورى للكذب والنفاق .

وهكذا فإن الروح الأسطورية التى تشيع فى عالم الشاعر الذى يخلقه بفكره وخياله ، جعلت أغلب أجواء قصائده أشبه بأجواء المعابد المقدسة ، على الرغم من أن عالم الشاعر الأسطورى هو الواقع والأشياء ذاتها سواء أكانت مفردة ، أو مجمعة ، حية أو ميتة ، ثابتة أو متجددة .

وشيوع الجو الأسطورى يجعلنا نقول : إن الشاعر لم تكن لديه أسطورة جاهزة قبل صياغة تجربته الشعرية أو ولادتها ، ولم تكن الأسطورة مصدرا محدد الملامح حاول استغلاله بل هى شكل من أشكال اللا شعور داخل القصيدة .

وقريب من اللا شعور الجماعي — أيضا — التراث ، وخاصة إذا سلمنا بأن الإنسان قيمة ثقافية ونفسية ، فإن آثار أسلافه القدماء الأحياء والموتى ، تعد مكونا هاما لتلك القيمة .

وكل عمل أدبى عظيم لايخلو من ذاكرة حية زاخرة بآلاف المعارك والظواهر الإنسانية ، ولوح محفوظ من القيم الخلقية .

إن هذه الخلفية ، وحدها كفيلة بأن تمد العمل الفنى بسحر الخلود ، ولا تحتوى الذاكرة — فى اقتنائها للتراث — على البعد التاريخى فقط بل إن البعد الدينى حمّل القصيدة — عند الشاعر — زادا روحيا وشفافية خاصة .

(١) قاب قوسين ص ٣٥

فالشاعر فى كثير من قصائده يعيش الماضى فى الحاضر باستلهام معاركه المظفرة ، ومواقفه المشرقة من خلال الصراع العربى مع الأعداء على مدى العصور . فعندما يدعى لمهرجان الشعر فى بغداد فى فبراير عام ١٩٦٥ ، يعز عليه أن يكون فى مقاصير العراق ولايستلهم التاريخ فوق ترابها لاعتقاده أن فى تاريخ العراق ، مايرمز لعصور المجد الزاهرة من رقى للفنون والآداب والمعارف ، والانتصارات الحربية ، فهو وإن كان لايعنى بالتسلسل التاريخى وتتابع الشخصيات والأحداث ، لايركز إلا على ماله قوة رامزة لموضوعه وهو مجد العراق . يقول بادئا « ببقايا الوتر »

. ألقاء إسحاق ، ولم تسكن بقايا عوده المرنّم

. . . .

والبحترى حامل تلفت الدنيا إلى قياثره
والسين سهم يرشق الإيوان فى سرائره

. . . .

هب لها « سابور » من فزعة الأكفان
من دسته المقهور فى نبضة النسيان
ودار كالمسحور فى حيرة الإيوان
يصيح والمقدور يجيب والنيران
من هاهنا ، وغيمة الرشيد تطوى الأفق فى أنامله
وصولجان الفكر والمأمون يزكى الضوء فى مشاعله
وسيف هولاكو من الخيبة مرتد إلى مقاتله

وراية الإسلام لم يترك ضحاها أحدا
وكيف ؟ والسماء خطت فوقها محمدا
إلى أن يقول .
ولم أذل أصغى ويصغى فى دمى تبتل النخيل
خضراء ، مازالت يد « المنصور » فى أحلامها تجول

(١) محمود حسن اسماعيل ـــ لابد ـــ الدار القومية للطباعة والنشر طبعة أولى ١٩٦٩ ص ٥٣ ـــ ٥٥

محاور القصيدة ـــ التى اقتبسنا منها المقاطع السابقة ـــ تاريخية فهو يستمد رموزها من التراث بنفس مضامينها المباشرة .

فإسحاق لايرتبط بغير العود والأنغام ، والبحترى الشاعر رمز الازدهار الشعرى وتألق الابداع الفنى وسمو الخيال ، ومثله سينيته التى تشى بالقدرة والتفنن فى البراعة وهندسة الصناعة ، وكذلك سابور على الرغم من بعثه فهو مرتبط بالإيوان ، وهارون الرشيد وازدهار الحياة فى عهده ، والمأمون والعصر الذهبى للفكر ، ولم ينس أن يباركها بمسحه من القرآن الكريم ، ملتقطا عصور الرقى والأزدهار وكل مجد متعلق بالمنصور ... الخ

والأسماء التاريخية المذكورة ، لاتعنى مدلوتها التاريخيه فحسب ، بل تشير إلى مضمون القصيدة الكلى ، وهذا المضمون هو العراق صاحب المجد الغابر .

وكثيرا مايتعامل بهذه الطريقة مع الرموز التاريخيه حينما تستدعيها مناسباتها ، فعندما يتحدث عن المعركة وعزم رجالها يتذكر « طارق بن زياد » ويبارقه ، و « عمورية والمعتصم » و « جوهر الصقلى » فى مصر ، و « خوفو » و « فرعون » و « بلقيس » و « حطين وصلاح الدين » .

وليست قيمة الذاكرة فى القدرة على تاريخ الحدث أو استدعائه برمته ، فمعيشة الماضى معيشة كاملة نقيصة فى الشاعر ، ولكن استدعاء المواقف لشبه بينها فى الشعور واليقظة العالية هو من عمل الشاعر الذى يعينه خياله على التقاط ما فى هذه المعارك المظفرة من أحداث رامزة تعد عناصر حيه فى بنية القصيدة .

وفى الأبيات السابقة ، لم يستثمر الشاعر ما فى الذاكرة من المواقف اليقظة مثل البحترى ، وإسحاق الموصلى ، وهارون الرشيد ، والمنصور وغيرها فى أن تكون عناصر فى بنيان مجد العراق الحاضر بتمثل إيحاءاتها فى الحالة الشعورية الجديدة . ولكنه اكتفى بمعايشة الماضى من خلالها ولم يكن له من فضل الخيال ، إلا نقلنا إلى عصور هذه المسميات لنعيش العراق القديم ، وبهذا لم يستطع الخيال أن يحقق الاندماج بين اللاشعور والشعور .

وإذا كان الشاعر لم يستطع أن يبعث الماضى فى الحاضر بحيث يذوب كلاهما

فى الآخر ــ فى القصيدة السابقة ــ ، فإنه لهول مايدهشه من إعجاز التشييد فى « السد العالى » استطاع أن يشيع الجو المصرى الفرعونى بخيوله ، وهياكله ، ومعابده ، وكهانه ، ونواميسه ، وذلك عن طريق استغلال الأسماء التاريخية ذات الدلالات الحية ، ليعطى القصيدة أبعاد السحر والخرافة ، مستعينا بعالم الجن فى تسخير الحجارة والرياح ــ بأمر سليمان ليصور عظمة بناء هذا السد يقول :

كهّــان منــف على أجــراسه انــتبهوا
من الــزوال وذابــوا قبــل سكتتــه
ومــدّ خوفــو من النامــوس نظرتــه
وعــاد للأبــد الغــافى بدهشتــه
والراقــدون على إعجازهــم هرعــوا
من المعابــد إيمانــا بضجتــه ..
لمواهيــا كلهــم والخلــد فى يدهــا
وبدلــوا الــدار ، إذعانــا لصيحتــه
والكــون أجمع يحدوهــم جبابــرة
كانــوا حداة الضحــى يومــا لظلمتــه
وخيل « رمسيس » من خلف البلى صهلت
وحــن برجاسهــا شوقــا لساحتــه
والــريح ألــقت عصاهــا عندمــا لمحت
وجــه الجبــال مكبــا فوق سجدتــه
وأبصرت شامخات الصخــر جاثيــة
تفــتت الــكبر إجــلالا لهيبتــه
فساقت الجن والأقــدار ، واحــتشدت
من الــذرا ، والثرى ، طوعــا لإمرتــه
عادت بغير « سليمــان » ولــو نطــقت
لقــالت : النيــل فى إعجــاز ثورتــه[1]

(١) قاب قوسين ص ٦٢ ــ ٦٣

ثمة رموز ــ فى القصيدة ــ تحد إيحاءاتها ، مثل « كهّان منف » « خوفو » « خيل رمسيس » « سليمان » .

وكل رمز له بعده التاريخى الذى برع الشاعر فى تفجير طاقاته الإيحائية . فأجراس السد أيقظت كهان منف من الزوال ، فاكتسبت السحر الخارق ، والقدرة غير العادية من كهان قدماء المصريين ، وهو بلاشك عمل مدهش حينما يشده « خوفو » عند نظرته من الناموس ، فثمة فرق كبير بين الأبد الغافى ، وبين الحاضر المعجز ، الذى أيقظ الراقدين مسرعين من معابدهم يبدلون الدار بالدار ، والحياة بالحياة ، مضيفين عظمة الماضى لإعجاز الحاضر ، فيحن برجاس خيل رمسيس من خلف البلى إلى ساحة السد رقصا ، حينما تلقى الريح عصاها وهى تبصر شامخات الصخر جاثية ، ووجه الجبال مكبا أمام روعة السد ، الذى احتشدت لإقامته جماعات الجن والأقدار .

ولولا أنها عادت بغير « سليمان لظننا أن فراعنة مصر بما يملكون ، اتحدوا مع سليمان وقدراته متعاونين على بناء هذا السد الذى يعد معجزة عصر الشاعر ، وقد احتشدت كل براعات العصور لإقامته .

فروعة التصوير ــ إذن ــ مستمدة من الحس التاريخى لديه ، وعدم اقتصاره على الإشارة التاريخية ، أو مجرد الاقتباس منه ، وقد يحاول استغلال بعض مصطلحاته ذات الدلالات الموحية بالإعجاز والخوارق التى لايستطيع البشر القيام بها ، ليرمز بها جميعا إلى أبعاد العظمة ، فى التشييد المعجز ، بذلك استطاع أن يبعث الماضى فى الحاضر ، ويجعل الحاضر مستوعبا للماضى فاختلط الزمن الحاضر بالزمن الماضى ، فكان ذلك حياة جديدة للحقيقة القديمة .

والفضل يرجع فى ذلك إلى خيال الشاعر الذى جعله يعيشها مرة ثانية .

صحيح أن الظروف التى وجدت فيها ــ الآن ــ تختلف عن الظروف القديمة لها ، لكن المشابهة بينها فى الموقفين أتاحت للشاعر أن يلتقطها بصورة رامزة ، كل مؤداها أن تستمد روعة الحاضر من عظمة الماضى ، مستكملة بناء الحضارة على أبعاد البناء القديم لها ليصبح أجدادنا الموتى أحياء ، متواصلة حياتهم المجيدة مع حياة الأحياء المجيدة أيضا .

ولايقتصر معنى التراث عند الشاعر على الحس التاريخي فحسب ، بل للحس الديني دور كبير فى تشكيل خياله . والحس الدينى له مستويات فى شعره .

المستوى الأول : خلع الروح العام للدين الإسلامى على بعض شعره ، كما فى الأبيات التالية

فلاحت لقلبى سفـــوح وضاء
وروض عرفنـــاه منـــــذ الأزل
أزاهيره مؤمنـــــات العـــــبير
وأطيـــاره قانتـــات الزجــــل
وأنهاره من ضفـــاف المتـــاب
تحدّرن بالنـــدم المشتعـــــل[1]

خلع الشاعر على هذه الأبيات ، من رؤيته الدينية روح الإيمان والقنوت ، وطهر المتاب ، مما جعل العناصر المخلوع عليها هذا الروح ــ الأزاهير ــ العبير ــ الأطيار ــ الأنهار تكتسب أبعاد الصفاءوالطهارة ، والورع ، فلاءمت الحالة التى عبر عنها ، وهى حالة لاتستولى إلا على الإنسان المؤمن .

ولايغيب عن الباحث أن جذور ثقافة الشاعر ترجع إلى طبيعة المناخ الفكرى الإسلامى ، ونشأة الجدل ، واختلاف علماء الكلام حول بعض المسائل العقائدية من ناحية ، وبين طبيعة الموضوعات التى استغرق فيها الصوفيون ــ أمثال ، ابن الفارض ، والسهروردى المقتول ، وابن طفيل ، وابن عربى وغيرهم من ناحية أخرى .

وهى وإن لم تكن ظاهرة فى نتاجه الشعرى ، فقد خلعت على قصيدته الروح العام الذى يوحى بها فى صورة التناقض بين الطرق المتعددة المؤدية إلى الحقيقة مما خلق مستويين أو منهجين .

---

(١) قاب قوسين ص ١٣١

أحدهما : هو الهبوط من المعانى على الأشياء المحسوسة باعتبارها وسيلة تجسيدية تشخيصية ـــ كما خلع « الإيمان » على عبير الأزاهير و « القنوت » على زجل الطيور ، و « التوبة » على الأنهار ـــ فى الأبيات السابقة .

وثانيهما : هو التدرج خلال الأشياء المحسوسة باعتبارها وسيلة لاكتشاف المعانى ، يقول من قصيدته « العودة إلى الله »

هذه قصة بستـــــان به كنت عبرت
حاطبا أجمع نارا .. وأسى فيمـا جمعت
من ربيع ، ليس فيه سوى أنى وجـدت
ورحيـق ، كل ماأعلـم أنى قد شربت
وعـبير ، كل ماأدريـــه أنى قد شممت
وثمار كل وعـى أننـــى منها قطـــعت
وغصون ظلهـا يجهـل عنـى ماجهـلت

. . . .

كل ماأشكـوه منها ذنبـه مهمـا برئت
عذبتنى بخطاهـا ، وهواهـا فاستجـرت
وإلى قدس على ، من ضفـاف النـور طرت
بعدما جردت ذاتى ، وعن النفس انـفصلت
وإلى الله بنوحـى ، وعذابـــاتى اتجهت
وشببت الجسم نارا ، وهشيمـا ، واشتعـلت
رب !! من بقيـا رمـــادى ، وحصادى لك
رب غفرانك إنى فى ظلامـى قد وئـــدت(١)

استغل الشاعر فى هذه الأبيات العناصر المحسوسة ـــ كالبستان ـــ الربيع ـــ الرحيق ـــ الثمار ـــ الغصون ـــ الخطى ـــ الضفاف ـــ الجسم ـــ النار ـــ الرماد والحصاد ـــ للصعود خلالها متدرجا إلى العناصر غير الحسية ، كالعبير ، تاركا الواقع بذلك إلى حالة من التجريد انخلع فيها عن نفسه ، ليعادل بحالة الصفاء

(١) قاب قوسين ص ١٠٦ ـــ ١٠٨

التى تنتابه إبان التوبة ، حالة الصفاء والرضا التى تنخلع عليه عقب غفران الله له .

ولقد اهتدى الشاعر ــ بهاتين الطريقتين إلى كثير من الحقائق التى دوخت كثيرا من المشتغلين بالفلسفة والفكر .

المستوى الثانى : استغلال المصطلحات الدينية ، وتوظيفها فنيا

والحس الدينى لايقتصر على تلك الخلفية الدينية المبهمة فى شعره فقط ، بل يعنى أيضا استلهام التراث الإسلامى باصطلاحاته ومسمياته ومعاركه المظفرة ، فهو عندما يتحدث عن صوت المعركة يقول :

فمن صوت جبريل وهو ينادى محمد
ومن رعشة الوحى ولهيب وموقد

. . . .

ومن عنكبوت على الغار أرخى الستورا
بأوهى خيوط أدار الزمان ، وأحيا الدهورا
ومن بدر وهى تميمة كل المعارك
وصوتك منها من الحق .. نار تشارك
.. ومن كل خطو النبيين فوق الصحارى
وهم يحصدون الدجى ، من وجوه الحيارى

فمناجاة « جبريل » « لمحمد » وبينهما رعشة « الوحى » لايمكن أن تقف عند حد الإشارة لمدلول كل منها ، فهى رموز ثلاثة تعطى بعدا هائلا للرعاية الربانية التى تحيط بالمتحاربين الذين يستمدون لهيبهم وموقدهم فى المعارك من الله . فيحيل الضعف قوة ، كما تصبح خيوط العنكبوت الواهية قادرة على إدارة الزمان وإحياء الدهور .

وبتضافر الدلالات لهذه المصطلحات الرامزة ، جبريل ، محمد ، الوحى ، عنكبوت على الغار ، بدر ، تغدو أية معركة تحمل مضمون هذه الرموز قادرة على أن تحقق نفس النتائج التى حققت فى بدر . فالشاعر قد استعار بعض المدلولات

(١) صلاة ورفض ص ٧٩

الإسلامية لتصبح ـــ عنده ـــ رموزا يوظفها ـــ بشكل ما ـــ لاستيعاب المضمون الحديث الذى بصدد تصويره أو التعبير عنه .

وكثيرا غيرها ، كالنبى ، والمحراب ، وعيسى ، والزبور ، والكليم ، ولاتقتصر استفادة الشاعر من التراث عند هذا الحد ، بل هو يميل إلى الإشارة ـــ أحيانا ـــ وخاصة فى معرض الحديث عن القدس ، إلى بعض الأحكام الإلهية الواردة بالقرآن الكريم . يقول فى حريق المسجد الأقصى

هنــــا الله !! كيـــــف استباحـــــوا حماه ؟
وجاروا على حرم القبلتين
وكيف ؟ وقد حاربوه جهارا
وعاقبهم بأسه مرتين
يعـــــودون !! كل الخطايـــــا خطاهــــــم
وكل الخنا مترع فى اليدين !![1]

وتشير كلماته ـــ استباحوا حماه ـــ.وعاقبهم بأسه مرتين إلى قوله تعالى :

« وقضينا إلى بنى إسرائيل فى الكتاب لتفسدن فى الأرض مرتين »[2] وفى ضوء ماتقدم نستطيع أن نقول إن تعامل الشاعر مع التراث ينحصر فى الأشكال التالية :

أ ـــ الإشارة إلى المصطلحات ، والأسماء التاريخية بمدلولها القديمة كإسحاق الموصلى ، وإلى عبادة البحترى وغيرهما .

ب ـــ الاستعانة بماله من قوة رامزة فى المواقف القديمة لتضيف أبعاد الماضى وأجواءه الأسطورية ، أو الجو الشعورى القديم فى التجربة الحديثة . كما اتضح ذلك من خلال تعامله مع الرموز ـــ خوفو ـــ رمسيس ـــ سليمان ـــ وجبريل ومحمد ﷺ ـــ وبدر... الخ

ج ـــ خلع الروح الأسطورية على القصيدة دون الإشارة إلى أسطورة بعينها ـــ كما فعل فى قصيدته ـــ موسيقى من الجن .

(١) صلاة ورفض ص ٩٢
(٢) سورة الاسراء . آية (٤)

د ــ خلع روح الدين الإسلامى على بعض عناصر تجربته الشعرية ــ كما فى « التعبير المؤمن » و « الزجل القانت » و « النهر التائب »

هـ الإشارة إلى بعض آيات من القرآن الكريم دون الاقتباس المباشر ــ للايحاء بضلال التائهين ، وغيهم وفسادهم ــ حينما يتعرضون للأماكن المقدسة .

ب ــ الحالة الخاصة فى اللاشعور

والحالة اللاشعورية الخاصه التى سنفرد لها هذا القسم ، تعنى إحساس الشاعر بجلال النور وعظمة أشكاله داخل النفس الإنسانية أو خارجها هذا فضلا عن أنها تعنى الإحساس بأن نفس الشاعر عالم يزخر بالمعرفة التى لاتنفصل عنها ، بل هى ملازمة لها منذ أن خرجت من عالم الغيب إلى عالم الشهادة ، وهذه النفس بحر لاساحل له لأنها مفطورة على المعرفة ، ومعلومات هذه النفس الإنسانية لانهاية لها لأنها تجمع كل حقائق العالم ، والإدراكات اللاشعورية هى الأساس فى هذه الحالة للإدراك الشعورى « إذ لايأتى إدراك إلا من إدراك سابق ، كما أنه لاتوجد حركة إلا من حركة سابقة »(١) وخلاصة مافى هذا النوع من المعرفة أو الادارك ، أنه يتجلى فى شكل خصائص نورانية تقربه من الخصائص المطلقة ، وهذه الخصائص المطلقة ظلت ملازمة للنفس ، بافتراضنا ذاتيتها ــ عند انتقالها من عالم الغيب إلى عالم الجسد ، لم ينقص من شفافيتها إحتكاك النفس بالأشياء المتعلقة بعالم المحسوس ، ولكن يزيد تبرمها لهول ماترى من الآثام والمفاسد ، مما ألهجها بعدم الصبر ، فصارت بالنسبة للشاعر مهمازا يحثه لترك هذا العالم المتعلق بالجسد(*) لأن الجسد طريق مغلق لايتسم إلا بالجهل والغباء ، أما الصعود إلى حيث نزلت الروح ، فهو دأب المتشوق للمعرفة ، وديدنه ، وهو عالم الحقيقة الخالص .

ربــــــاه عفـــــوك إلى ... للنــــور مدت يدايـــــا
نزعت أسرار قلبـــــــــى ... وجــئـت ألقـــى أسايـــا

(١) الدكتور محمود قاسم ــ ليبتنز وابن عربى ــ مكتبة القاهرة الحديثة ــ القاهرة ١٩٧٢م الطبعة الأولى ص ٢٣٦

* يلازم هذا المضمون ــ قصائده ــ أنا والنفس والطريق ــ عاشقة العنكبوت قاب قوسين النفس والخطيئة وغيرها ..

وأشتكـــى طى صدرى   دربـا سحيـق الطوايـا[١]

ماذا تعنى « أسرار القلب » و « الدرب السحيق الطوايا » غير الغموض الفطرى الذى يتوق إلى فض سره فى النور الذى مد يديه إليه — إنه السر الذى ينطوى عليه الصدر وهو سر عميق إلى أبعد أبعاد النفس . لذا فهو أزلى .

وهذا السر نفسه هو النور الذى يمثل زادا لنفسه .

زادك النـور وفى دربك ينبـوع الشعـاع[٢]

ولافرق عنده بين النور والسر ، فكلاهما غناء مستمر باستمرار الأزمان وتواليها يلازم روح الشاعر منذ هبوطه من عالم الغيب إلى عالم الشهادة .

دهـــور توالت والربـــاب على يدى
وأحمل للإنسان سر تميمتـــــــى[٣]

وهذا السر المخبوء زاد ضخم تتجلى به روحه فى خصائصها ، إذ به يداوم البحث عن الحقيقة فى الجسد أو فى الروح ، جاعلا الروح فى الشكل الخارجى للطبيعة ، مشيعا فيها الانسجام والتوافق ، والحركة ، لكن عدم الكمال فى تناسق اللوحة يجعله دؤوبا فى بحثه عن الكمال المطلق ، فيحيل الطبيعة إلى روح خفية ، متدرجا خلالها حتى بوابة السر الأعظم .

فانفـذى فالسر إن سرت على قيـــد ذراع
واصرعـى الموج ، ولـو أقبـــلت من غير شراع
واركبـى الإعصار والإصرار فى وجـه القـلاع
إنما الخائف عند الزحـف محتـوم الضيـاع ..
فاكشفى ذاتك وأمضى ، واتبعينـى فى صراعـى[٤]

إن الشاعر يصارع — دائما — من أجل كشف الذات ، لأنه بهذا الكشف سوف يقترب من منطقة النور ، وفى النور جلاء كثير من الحقائق .

(١) قاب قوسين ص ١٠٧
(٢) قاب قوسين ص ١٠
(٣) قاب قوسين ص ٩٨
(٤) قاب قوسين ص ١٠

لذا يسيطر عليه قلق دائم من أجل المجهول ، وشوق عارم لرؤية مافيه ، وبحث مستمر عن عالم النور الخالص ، عالمه الخاص ، وواقعه فى ذلك هو تلك المنطقة الغائمة من النفس الغامضة غموض المعبد المقدس .

ولقد ظلت هذه المنطقة تعطى القصيدة أبعاد السحر اللانهائية طيلة بحث الشاعر عن مبدأ خاص للمعرفة ، معرفة الذات لنفسها ، تلك المعرفة التى هى من نوع معين كانت تبدأ بنفسه لتنتهى بالكينونة المطلقة ، وهذا بعينه من أبرع مظاهر الخيال .

ثانيا : المصادر المحسوسة

من المصادر المحسوسة يهمنا أن نركز على ماله قوة المثير للعناصر المتفاعلة فى تجربة الشاعر ، أعنى الطبيعة أو البيئة باعتبارها مصدرا للخيال ، وأهم العناصر المتفاعلة فى القصيدة ـــ عنده ـــ الطبيعة .

والطبيعة خلفية حية باستمرار ، فى وعى الشاعر ولا وعيه ، تتفاعل معه كما لو أن التوتر الذى يبدو عليها هو نفسه ما فى ذات الشاعر ، وطبيعة كهذه ليست صامته ، فهى تسعى فى أن تدخل عناصر تجاربه ، حاملة أحاسيسه متلونة بدمه ، وهو لايبخل عليها بالحب ، إذ به يوثق عرى الاتصال ويديم العلاقة ، وبعد أن تصبح الأشياء فى مجاله طيّعة لديه ، السماء والنجوم ، الشمس والقمر ، السحب والضوء والفضاء ، الهواء والنسيم ، الأفق وكل الأبعاد ، الليل والنهار ، النور والظلام ، الأرض والثمار ، الجبال والبحار ، الربى والخضرة والأشجار ، الزروع والنباتات ، السواقى والرياض ، العطور والطيور ، الشقشقة والهديل وكل مشتقات الغناء وآلاتها ، وغيرها .

يحاول الشاعر بالحب بينه وبينها أن يبحث عن السر الموصل إلى الحقيقة .

إذ الحقيقة غايته ومسعاه ، وفى شعره تتخذ الطبيعة فى تعامله معها أشكالا متعددة وذلك كما يأتى .

اولا : **(تشخيص مظاهر الطبيعة) أى إحالة عناصر الطبيعة إلى أناس ، وبدء التفاعل وتبادل الإحساس بين بعضها البعض** ، ولكى تتضح

هذه الفكرة ـــ يجب أن نقرر مع اوسكار وايلد « أن الطبيعة ليست هى الأم العظيمة التى حملتنا فى بطنها ، إنها من هدفنا .. إن الإنسان لايرى أى شىء إلا إذا رأى عنصر الجمال فى ذلك الشىء ، وعندئذ فحسب يوجد ذلك الشىء »[1] .

الطبيعة فى الواقع مادة غفل ومحاولة تصويرها كما تفعل آلة التصوير ليس من عمل شاعرنا ، لأنه لايميل إلى مجرد الاقتصار على تسجيل المظاهر الحية ، أو التعبير عن الحقائق الموضوعية ، وبناء على ذلك ، فإن أشياء الواقع ـــ فى حقيقة الأمر ـــ ليست إلا بداية ، أو نقطة انطلاق لاكتشاف الظواهر ، والعلاقات التى تربط بعضها ببعض ، ولاغرو إذا استعرنا قول « أندريه مالرو » إن شاعرنا يحاول إبداع قيم إنسانية يخلق بمقتضاها عالما غريبا عن الواقع دون أن يكترث فى شىء بالحقيقة الموضوعية أو الوجود الخارجى[2] فاحتضان الطبيعة للشاعر وطول ألفته لها جعلاه يدرك أن الخصائص الإنسانية أولا ، ووجودها فى الطبيعة ثانيا ، بمعنى أن تكتسب الطبيعة حركتها واتساق الخطوط فيها من المثل « الإنسان » يقول الشاعر فى الريف

طلـــــع الحسن فى ثرى الريـــــف روضا
حالى الأيك بالأزاهـــــر والنــــــد ..
سرق العطـــر من جيــــوب العــــذارى
وحيــــــاة للاقحـــــوان المنضد
وسطـــــا فى ثغورهـــــن فأجــــرى
كوثـــــر الريــــق فى ثراه المعبــــدّ
ثمل النبتـــت من طلاهــــــا فرقّت
كل ميــــــاسة به تتـــــأود ..
فهنـــا السنبـــل المرنح يهفـــو ..
فى مهب الـــنسيم حينـــا .. ويسجـــد

(١) الدكتور محمود الربيعى ـــ فى نقد الشعر ـــ دار المعارف بمصر ـــ القاهرة ١٩٧٣م ص ٧٤

(٢) انظر الدكتور فؤاد زكريا ـــ مشكلة الفن ـــ دار مصر للطباعة ـــ مصر ص ٦٧

وقـــد ود النخيـــــل قامـــــات غيـــــد ..
ساكــــــرات من خمرة الطــــــل ميـــــــد
خفـــــقت حولها الـــــدوالى .. فريـــــعت
وتـــــــأست على الأسير المقيـــــــــد[1]

فى واقع الشعور وحده أخذت أبعاد الحس تكتمل بتفاعل عناصر الطبيعة الماثلة فى الواقع . وبدا التوتر كما لو أنه فى أناس يتأنقون ويتزينون فى محفل رائع ــ يمد الحسن فيه أزهار الأقحوان بالعطر الذى اختلسه من جيوب العذارى ، ومن ريقهن يفجر الكوثر العذب فى ثرى الريف ، فترتوى كل تبتة بالدل والنشوة وتنتشر السنابل فى مهب النسيم فتبدو عليها حالة من الفرحة الممزوجة بالعبادة لعلهما الثقة بأن بكارة الريف ونقاءه لم يخدشا رغم السكر الناتج عن طل الطبيعة المؤقت .. لماذا ؟

لأن كل شىء اكتسب بعض خواص الإنسانية الأولى ــ الجمال ــ الفرحة ــ العبادة ــ ليؤكد ذاته ــ إن صح هذا التعبير ــ فى مواجهة روعة الأسى التى أفزعت الدوالى على ذلك الأسير المقيد ، أو ذلك الفلاح البائس ، فالخيال وصل مابين الإنسان والطبيعة ، وخلع ماهو من صفات الأول على الثانى ، وأصبح الأخير مشاركا ومتفاعلا مع الأول فى الفرح والحزن . فاكتمل النقص ، وخلعت المشاعر الإنسانية على الأشياء .

ولايقتصر عمل الشاعر على أن يكسب الطبيعة المضمون الإنسانى كى تحيا بل يوصله هذا الإدراك إلى إبراز الحيوية ، وإشهاد مظاهر الحياة بين الأشياء ، وبيان كيف يتأثر بعضها بالبعض الاخر فى حالة تفاعل مستمر ، يقول فى « الناى الأخضر » أو أعواد البرسيم

زمـــارتى فى الحقـــول كم صدحت
فكـــدت من فرحتــــى أطير بها
الجدى فى مرتعـــى يراقصهــــــا
والنحــــل فى ربــــوتى يجاوبها

(1) أغانى الكوخ ص ٩٦ ــ ٩٨

والضوء فى نشوة بنغــــــــــــمتها
قد مال من رآده يلاعبها(١)

ففضلا عن تجاوب الإنسان لصداح أعواد البرسيم الفرحة ، فإن الجدى ، ذلك الحيوان يرقص طربا ، وكذلك يطرب النحل على أنغام هذا الصداح .

ولم تقتصر الفرحة على المحسوس من الأشياء والكائنات وإنما شاركها جميعا النور فى المداعبة والملاعبة .

فى الأبيات الثلاثة الماضية مظهر لحالة نفسية لدى الشاعر ، لم يك بوسعه أن يخلعها على الأشياء الواقعية إلا بفضل الخيال الذى أضاف لها الحس والحركة ، والتجاوب والتفاعل لايقتصران على الأشياء الحسية فقط ، بل تأخذ الأشياء المعنوية دور المثير للأشياء الحسية ، والمؤثر فيها ، وهذا هو نفسه دور الأشياء الحسية فى صيرورة واستمرار ، إنسانية المضمون والخصائص ، مما يتيح للإنسان هو الآخر ، أن يصبح طرفا ثالثا فى المجال ــ أقرا قوله فى الزهر .

خشع الزهــر فى نواحيـه ريــآن	رطيبــا من الــنسيم النــدى
لثمتـه الصبـا فهـز من النشوة	أكمام كأسه العطــــــــــرى
وأذاع العـبير يخفـق فى الحقـــل	بنــفسج مطــيب مسكــى
سار فى خاطــــر الـــربى وادع	الأنفاس يحكى تنهدات الصبى
كم شجــا عاشقـا وهـاج ادكارا	فى فؤاد من الشجــون خلى(٢)

فالزهر الخاشع والنسيم الندى والصبا اللاثم والأكمام المهتزة ، هى نفسها الأشياء الحسية التى سببت ذيوع العبير وهو معنوى ، وأحالته إلى قلب ــ مثلا ــ يخفق بالرائحة الطيبة ، وهو صبى وادع الأنفس يحكى توتراته بلغة تلهب العاشق الإنسان ، وتثير الذكرى لدى مطمئن الفؤاد ، إذن : أطراف الصورة الثلاثة هى : الحسى ، والمعنوى ، والإنسان ، وكلها تجاوبت بتأثير بعضها فى البعض الآخر ، وإطار التأثير هذا وفاعلية التجاوب هما من صنع الخيال الذى يعمل على ملء المسافات بين الأطراف مهما تباعدت .

(١) أغانى الكوخ ص ٢٠٤ ــ ٢٠٥
(٢) أغانى الكوخ ص ٦٥

ولطول معاشرته للطبيعة والناس يدرك أيضا ، أنها لاتقنع باكتساب الخصائص الإنسانية ، فتصبح كما لو أنها مرآة للناس فقط ، إنها أكثر من ذلك .

فالشاعر يقيم بينه وبينها حالة من الوجد تشبه تلك التى بين العاشقين يقول فى حاملة الجرة .

جُنّ جنـــون البحـــر لما رأى	أحلامهـــا من فيضه الرائـــق
فصفـــق الموج على ساقهـــا	من فتنـــة كالوالـــه الخافـــق
وريــع طيــف الشمس لمآزها	جبينـــه عن لمحه البـــارق
فمـــالت الأضواء عنها لما	أخجلهـــا من نوره الشارق[1]

فالعلاقة بين البحر والفتاة والشمس والأضواء — هنا — هى نفسها العلاقة بين حبيبين — قائمة على التأثير والتأثر ، فى تفاعل ، بعض مظاهره أن يجن الجنون لرؤية الأحلام ، ويصفق الموج كالواله كثير الخفقان فيرتاع طيف الشمس لشدة لمعانه على وجهها ، واستحى النور فانحسر عنها لشدة مابها من صفاء وبياض .

واشتراك بعض عناصر الطبيعة فى إبراز قيمة الجمال البادى فى هذه الفتاة الريفية بهذا القدر من التفاعل ، هو ذاته من عمل الخيال الذى بفضله صارت الطبيعة على قلم الشاعر متصلة بعد أن كانت منفصلة ، مشاركة فى الفرح والحزن ، ومجسدة لمضمون الإنسان عنده — لكأن الطبيعة والإنسان «واحد » فالعقل الإنسانى هو بمثابة البؤرة التى تركز فيها أشعة العقل التى تنتشر فى شتى صور الطبيعة ، وسر العبقرية فى الفنون الجميلة هو فى وضع هذه الصور الطبيعية فى علاقات معينه وفى جمعها وتشكيلها بحيث تلائم حدود العقل الإنسانى ، فهى تستنبط هذه الصور والأفكار الخلقية بحيث تجعل من العالم الخارجى عالما باطنيا ومن العالم الباطن عالما خارجيا »[2]

(١) أغانى الكوخ ص ٥٢ — ٥٥

(٢) كولريدج — نقلا عن مبادىء النقد الأدبى ص ٣٢٩

ثانيا : الطبيعة تعتبر ملاذا للشاعر

تعتبر الطبيعة ملاذا للشاعر ، ومهربا من الواقع عندما يشتد تأزمه ، وهى فى هذه الحالة ، تصبح عالما مثاليا يسوده الهدوء ، وتنسحب عليه الدعة ، ليس فيه إلا الضوء ، والصفاء والحب ، تسرى فيه شفافية الروح ، باعتبارها معادلاً مثاليا لما يفتقده الشاعر عندما تثقل قلبه المرارة ، ويسيطر عليه شعور بالكآبة ، نتيجة للصور المشوهة فى المجتمع الذى يعيش فيه ، ولاتعنى هذه الحالة ، عنده ، الرفض السلبى لكل مايرى ويعيش كرها ، بل الرفض من أجل الراحة ونشدان السلوان فى الطبيعة ، والرفض من أجل التزود بالحب والأمل فى عالم جديد .

فهذا الشاعر يستنكر على الفراشة البريئة أن تختلط بعطر الزهور ، وغناء البلابل ، لاختناقهما ، أيضا ، بدخان الواقع المرير ، ناسية عالمها السامى الذى ينشده الشاعر :

تعالى نطر فى سماء الخيال	ونهفو بجنته النائية
ربيع حياة الهوى كلها	بأفيائه البرة الساجية
فهيا نهلل فى ظلها ..	فنطفو بغدرانها الجارية
ونسبح فى جوها كالخيال	يرفرف فى مهجة عافية
وننسى الدنى وأهاويلها	وآلامها المرة العاتية
حياتى من البؤس ملهوفة	وعمرى من الحزن فى غاشية
فهيا خذى فلكها واسبحى	على لجة فى السنا قاصية(١)

الخيال ـــ هذه المرة ـــ ليس فى الواقع المحسوس ، ولكنه فى مخيلة الشاعر ، عالم مكتمل بثرائه وتنوعه ، يحفه النور من كل جانب ، يتمنى الشاعر أن يهفو بجنته النائية ، لينعم بالحب الأبدى بين حدائقة البرة .

ولفرط ما سوف يخلع عليه من صفاء يسبح فى فضائه فإنه يصنع خيالاً فى الخيال . لينسى واقعه المرير ، والآلام المرة ، وأهوال البؤس والحياة الملهوفة والحزن الكظيم ، إن محاولة صنع عالم خيالى يتصف بما نحلم به ونتطلع إليه لهو من عمل الخيال الذى يبنى العوالم الجديدة فى مقابل مانرفضه من عوالم واقعية قاسية .

(١) أغانى الكوخ ص ٢١٢ ـــ ٢١٩

ثالثا : تجسيد المجردات فى صورة مظاهر طبيعية

وأعنى به تزاحم عناصر الطبيعة فى ذهن الشاعر وهو بصدد الكتابة عن موضوعات تبدو بعيدة عن المجال الطبيعى .

ولايعنى هذا أن الطبيعة تحمل مضمونا فكريا ، أو نزعة أخلاقية ، أو أنها تحتوى على أى شكل من أشكال الجمال الجاهزة ، ولكن الطبيعة فى هذه الحالة ــ أشياء صامته ، مجرد مفردات حسية ، أو عناصر أولية ، تبدو للوهلة الأولى كما لو أنها غريبة عن الموضوع الملازم لها بواسطة الشاعر . ولكنه بعد أن يربط بينها بخياله ، ويقيمها فى لاوعيه وشعوره ، تصبح القصيدة ــ فى هذه الحالة ــ ولو أنها هى التى هبطت على مضمونه ، تكتسب ألفة جديدة مع المجرد بإحالته إلى واقع طريف ــ يقول الشاعر متحدثا عن الحرية ــ فى قصيدته « شجرة الحرية »

لم أجد من أهلها بين الشجر ... دوحة تسقى بمشبوب الشرر
بلظى الثورة أو بركانها ... تطرح الظل ، وتلقى بالثمر
نبتت فى كل صدر نابض .. ... فيه للأوطان جرح وأثر
وأطالت فرعها فى قمة ... تهلك الظل وتجتاح النظر
خالدات فى ذراها أغصن ... هن للأغلال نعش وحفر

★ ★ ★ ★

من كفاح النيل من أبطاله ... ومن الروح القوى المدخر
أنبت الله لمصر دوحة ... تسكب العزة من قلب الثمر
نوّرت حرية وارتفعت ، ... فى سماء النيل شماء الزهر[1]

واضح ــ هنا ــ أن الشاعر أحال الحرية إلى شجرة وذكر كل مافى مجالاتها ــ كالدوحة ــ الظل ــ الثمر ــ الإنبات ــ الفروع ــ الأغصن والزهر زد على هذا ماتستدعيه كل كلمة من الكلمات السابقة وتحمله للسياق ــ فى حين يتحدث هو عن حرية ثمنها الدم والأرواح ولكنه وقع تحت أسر رومانتيكية هذه الكلمات النابعة من الطبيعة .

(١) محمود حسن اسماعيل ــ نار وأصفاد ــ مكتبة الانجلو المصرية الطبعة الأولى ص ١١٩ ــ ١٢١

ولم يقف تزاحم الطبيعة فى تجربته الشعرية عند هذا الحد — بل أحيانا تملى عناصر الطبيعة عليه — بالتداعى — مضمونا ، يحدده إطار عناصرها — فمثلا فى قصيدة الجلاء الكاذب التى كتبها الشاعر عام ١٩٤٨ كاشفا زيف المستعمر وهو ينزل علم الاحتلال من معقل الاستعمار فى « قصر النيل » بينما هو رابض على ضفاف القناة — يقول

عابـــر يحمـــل فى جنبيـــه أسرار الزمـــان
وعلى كفيـــه للـــعشاق خمر .. وأغـــان
مر بالدنيـــا قديما فشجاهـــا وشجـــانى
قلت من أنت ؟ فقالت موجـــة فوق عبابـــه
ساحر يجرى ، وحلم الدهر يجرى فى ركابـــه
أغـــريب أنت يانيـــل مشوق للمغـــانى ؟
أم حبـــيب يسكب الأشواق فى كل مكـــان
قلت للروح هنا الخلد فمن أيـــن أتـــاكا ؟
وسألت الـــطير من أعطـــاك نايـــا ورعـــاكا
وسألت العشب ! من سواك عطـــرا وسقـــاكا
ثم أصغيت فلـــم أسمع سوى آهـــات صدرى
وإذا الموج يغنـــى ضاع فى الشطـــآن سرى
كلنـــا يانيـــل أصبحنـــا حيـــارى فى هواكا
كادت الـــنشوة تجرينـــا رحيقـــا فى حشاكا

إلى أن يقول

قيـــل إن الـــذئب عن غابك يانيـــل ترحـــل
آه لو كان على الأسوار لايأويـــه معقـــل
فى غد تمشى إليـــه صف أحـــرار بجلجـــل[1]

لمجرد أن أعلن — ولو كذبا — رفع علم المستعمر عن « قصر النيل » أستحضرت صورة النيل نفسه فى ذهن الشاعر بتداعياتها المتعددة ، الأغانى ،

(١) نار وأصفاد ص ٦٤ — ٦٧

العشق ، الموج ، الحلم ، المغانى ، الأشواق ، الدمع ، الروح الطير والعشب ، والعطر ، والهوى ، الحشا والنشوة ، ولقد أصبحت عناصر أساسية في بناء التجربة ـــ هذه التجربة !! التى هى عن « الجلاء الكاذب » وتجاور هذه العناصر وترابطها فى هذا السياق كفيل بأن يشيع فى التجربة رائحة ، الحب ، والعشق والامتلاك ....الخ واعتقد أن الجو الشعوزى حول هذه العناصر ليس هو الجو الشعورى فى التجربة الجديدة إذن ثمة فارق بين ماجلب من ذاكرة الشاعر فى لحظة كتابته القصيدة ، لأنه لم يستطع أن يتخلص ـــ أحيانا ـــ من المدلول القاموسى ، ومن الطابع الرومانتيكى لعناصر الطبيعة ، وأصالة الفنان ترجع إلى أنه « قلما يقنع بنقل مناظر طبيعية ، أو تصوير طبيعة صامته .. لأنه يشعر بأن عليه أن يملك الواقع لا أن يقتصر على تقبله »[1] وتقبل الواقع مع التعديل الخفيف فيه لايزيد عن كونه فى القصيدة نوعا من التكرار المعدل ـــ وذلك راجع إلى أن خيال الشاعر لم يعمل إلا فى إعادة الذاكرة ، أو فى استرجاعها بتعديل طفيف .

رابعا : الطبيعة أو بعض عناصرها الحية معادل رمزى للإنسان وقضاياه

يقول الشاعر فى القيثارة الحزينة .

خرساء لكـــــن صوتها صارخ ... يذيب قلب الصخر من وجده
دؤوبـــة الشكـــوى على راسف ... فى الذل مفجـــوع على حده
دارت به البلـــوى ، فماراعـــه ... إلا عســـــــاء غال عن رشده
وضلـــة يسعـــى بلا رائـــــد ... على سبيـــل مل من جهـــده
أعمـى .. رماه البين فى داره ... لم يدر نحس الخطو من سعده
شدت حبال الـــذل فى رأسه ... وفت صرف الدهر فى كبــده
منـــادح الضجـــة فى أذنـــه ... وملعـب السوط على جلـــده
والسائـــق الأبلـــه لاينثنــــى ... عن ضربه العاتى وعن كيده
يتلـــو على آذانـــه سورة ... من قسوة المولى على عبـــده
كأنـه الدهـر يزجّـى الـــورى ... قسرا إلى مانـد عن وجـــده[2]

(١) مشكلة الفن ص ٧٧

(٢) أغانى الكوخ ص ١٧ ـــ ٨٠ ، انظر التمهيد ص ٢٢

فى اللوحة الشعرية السابقة أبعاد ثلاثه ـ هى ـ الساقية ـ الثور ـ والسائق .

ولقد استفاد الشاعر من عناصر الطبيعة الناجزة فى بنائها ، وإيحاء العلاقات الظاهرة بينها فى إبراز الشعور الداخلى للإنسان .

الساقية خرساء ، لكن صوتها يذيب الصخر ، ولفرط مابها من ألم المعاناة لاتمل الشكوى ، إن موضوع شكواها هو الثور الراسف فى الذل ، المعصوب العينين ، الذى يسعى ويدور ـ ضلة ـ بلا عائد عليه ـ وهو لايملك إلا أن يفعل ذلك ـ مكرها ـ فحبال الذل قد شدت على رأسه ، وصروف الدهر ومآسيه تفتت كبده ، وأصوات النوح تزمجر فى أذنه ، كل هذا والسائق الأبله لايتوانى لحظة عن ضربه بالسوط الذى لايجد إلا جلده ملعبا له ، لأنه سوط فى يد ظالم حقود كل مافى إدراكه ، أنه يتصرف فى غيره من العبيد كما يشاء هو .

والثور الراسف فى الذل المشدود بحباله ، المعصوب العينين ، فلا يميز أيامه البيضاء من لياليه السود ، هو ذاته الإنسان المغلوب على أمره فى أرضه التى يفلحها دون عائد منها عليه ، ومصيره الاجتماعى والسياسى مخطط دون تدخل منه لأنه فى عزف المستعمر عبد فى يد سيده .

وعجز الإنسان الفلاح عن التعبير عن مأساته هو نفس عجز الثور ، كلاهما ألهته منادح الضجة ، والسياط اللاعبة أو الضاربة جسديها ، والشعور الداخلى الذى تكون حول هذه المواقف أو بسببها عند الإنسان هو نفس الحسرة التى عبرت عنها الساقية ، بنوحها المستمر على الثور المستعبد .

وإذن ـ فنوحها معادل خارجى لألم الثور المكبوت أو ألم الإنسان الداخلى ـ لأن الثور معادل رمزى للإنسان المغلوب على أمره أمام ذلك السائق الأبله الظالم ، وعن طريق هذا المعادل الرمزى استطاع الشاعر أن يجسد المأساة وهذا هو أسلوبه الذى يصوغ به كثيرا من هموم الإنسانية وفرحها .



الفصل الثانى

الصورة



محتويات هذا الفصل

١ ــ الصورة أبرز الوسائل الشعرية فى صياغة تجارب الشاعر .

٢ ــ تشكيل الصورة

٣ ــ وسائل تشكيلها

أ ــ التشخيص

ب ــ تراسل الحواس

ج ــ مزج المتناقضات

٤ ــ طبيعة الصورة

ــ التزاوج والتفاعل

ب ــ إدراك التجانس فى اللا تجانس

ج ــ العاطفه أساس إدراك الأشياء

د ــ وحدة الصور وترابطها

ه ــ الإيحاء والإبهام

٥ ــ الصورة المفردة والصورة المركبة

٦ ــ سمات الصورة المركبة

أ ــ الاكتظاظ

ب ــ التوسع

ج ــ اعتماد الصورة على القص والحوار

٧ ــ عيوب الصورة

أ ــ الوهم

ب ــ التنافر

ج ــ الاستسلام لاكتظاظ الصور



١ ــ التعبير بالصورة

تعد الصورة الشعرية أبرز الأدوات الشعرية التى يستخدمها الشاعر محمود حسن اسماعيل فى صياغة تجربته الشعرية . فبها تتجسد الأحاسيس وتتشخص الخواطر والأفكار ، وتتكشف رؤيته الخاصة عن العلاقات الخفية والحقيقية فى عالمه . وهى أيضا وسيلته فى معرفة النفس وأقاليمها الغامضة ، وارتباطها بأشياء العالم . والقصيدة عنده ــ دائما ــ صورة أو مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة والمتفاعلة . فهو عندما يصور موت الشباب يقول :

وقالت : لقد غاض سحر الربيع	وأمرع فى شاطئيه السكــوت
وماعــاد يخشع ساق العــبير	إذا نسمة من يديــه تفــوت
تولت طيور ، وماتت زهور	وخيّم فى الربــوة العنكبــوت
وأقداحنــا غادرتها الريــاح	مزامير ماض صداها شتــيت
ولم تبق حتى خطى الذكريات	ولاطيفها الهالــع المستمــيت
تبــدد فى روضنـــا كل شىء	وحل الفراغ البليد المقيت(١)

فالأبيات الستة مكتظة بالصور الجزئية ، وهذه الأبيات تعد مقطعا من قصيدة يتعذر الوقوف فيها على صورة غير مجازية ، وفى هذه الرقعة من الصورة الكلية ، نجد التعابير « غاض سحر الربيع » « وأمرع السكوت » « وماعاد يخشع ساق العبير » « نسمة من يديه تفوت » « تولت طيور » « ماتت زهور » « خيم فى الربوة العنكبوت » « أقداحنا غادرتها الرياح » « مزامير ماض صداها شتيت » « ولم تبق خطا الذكريات » « ولاطيفها الهالع المستميت » « حل الفراغ البليد المقيت » .

واضح أننا أعدنا كتابة الأبيات مرة أخرى على أنها صور ، وهى فعلا كذلك وقد تبدو هذه الصور فى مجملها عبثا ظاهريا بواقع الأشياء وألفة الحواس لها ،

(١) قاب قوسين ص ١٩٨

لكنها ، فى حقيقة الأمر ، لغة طبيعية لتصوير الشعور العميق ـــ لدى الشاعر ـــ بالحزن على انتهاء الشباب بملامحه فى الإنسان المحب . « سحر الربيع غاض » « وتولت الطيور » « وماتت الزهور » حتى خطا الذكريات المحت ، ولم يعد ثمة « عبير » ففزعت الأقداح ، لم يبق منها غير مزامير الوحشة والخراب ، وأخيرا لم يبق ن المكان « غير السكوت الممرع ، والفراغ البليد المقيت » « وخيم العنكبوت » وماذا بعد ؟ غير الخراب ، والوحشة اللذين يعقبان تبدد كل شىء ؟

إن الشعور بهذا النوع من الموت بهذا الشكل ، لايوجد إلا فى إحساس الشاعر ، والعلاقات الكامنة بين هذا العالم المرير فى واقعه الشعورى ، لم يدركها إلا هو .

وبناء على ذلك فإن التفاعل بين عناصر التعبير لاتتم إلا فى رؤيته الخاصة ، مما يستتبع بالضرورة أن تتلون بدمه .

والشاعر بهذا الاستغلال البارع لعناصر الطبيعة ، قد استطاع أن يجسد الإحساس التجريدى الذى يعانيه ، فى مشهد حسى زاخر بالحركة والحياة . فى التعبيرات الجزئية التى احتوتها الأبيات الستة ، سحر الجدة ، ولكن كيف استطاع الشاعر أن يجمع بين العناصر المتشابهة وغير المتشابهة فى هذه التركيبة العجيبة ؟

٢ ـــ تشكيل الصورة

إن منطق المواضعة العقلية والمنطقية يرفض أن يكون « للذكريات خطى » وللماضى مزامير صداها شتيت » ولايمكنه تصديق أن « للربيع سحرا يفيض » أو « شواطىء يمرع فيها السكوت » لأن المحاكمة بقوانين الواقع المادى الملموس ، لاتصلح للحكم على « الواقع الشعرى » لأنها تتغافل عن دور الخيال فى الربط بين العناصر الواقعية فى ضوء قوانين الشعور واللاشعور ، وخلاصة الأمر ، أن الصورة هى إعادة تشكيل للواقع ، ولاترتبط به إلا بقدر مايصبح مكتسبا خصائصها الذاتية ، بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص . فتصير الأشياء جديدة لأنها عناصر فى مناخ جديد ، وبنية جديدة ، تتمثل فيها كل الملكات والحواس ، فى لغة هى مزيج غريب من المنبهات المتنافرة ، تكون من الروح للروح ، ملخصة كل

شيء ، الأشذاء والأصوات ، والألوان المرئى وغير المرئى ، مجتذبة الفكرة من الشيء ، ومعلقة الشيء بالفكرة ، مجتذبة الفكرة من الفكرة ، ومعلقة المعنى بالمعنى ، بحيث تخضع لحقيقة الشاعر الذى يجهد للتعبير عنها تعبيرا كليا .

ولتحديد أبعاد العلاقة بين الصور عند الشاعر سنتتبع أبرز وسائله فى تشكيلها وهى :

١ ــ التشخيص

يستخدم التشخيص ، مقابلا لكلمة personification وهى مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات ، والمشاعر الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة . وترجع الملكة التشخيصية ، عند محمود حسن اسماعيل إلى إيمانه بوحدة الوجود ، التى تعنى ــ عنده ــ أن جميع مظاهر الكون الحسية والمعنوية إنما تجمع بينها الوحدة العميقة والعلاقات الوثيقة والأشياء التى حولنا لها حياة خفية، وكيان يشبه كياننا[1] ولعل هذا عامل من عوامل لجوء الشاعر إلى ظاهرة التشخيص ، هذا فضلا عن لجوئه إلى عناصر الطبيعة الجامدة ، مسقطا عليها مشاعره وهمومه لخلق رموز معادلة ، وثمة عامل ثالث ، وهو أن الطبيعة الجامدة مظهر من مظاهر الوجود الإلهى ، فلم لايبرز الحياة والحركة فيها حتى يحسها غيره من خلال التعبير الجميل ؟

لهذا كان التشخيص وسيلة أساسية من وسائل تشكيل الصورة ــ عنده ــ سواء أكانت جزئية أو مركبة .

والتشخيص ملكة خالقة « تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا ، أو من دقة الشعور حينا آخر ، فالشعور الواسع. هو الذى يستوعب كل مافى الأرضين والسموات من الأجسام والمعانى ، فإذا هى حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ، ويهتز لكل

---

(١) انظر الدكتور درويش الجندى ــ الرمزية فى الأدب العربى ــ دار نهضة مصر للطباعة والنشر ١٩٧٢م ص ١١١ ، وانظر الدكتور على عشرى زايد ــ عن بناء القصيدة العربية الحديثة ــ دار مرجان للطباعة ونشر مكتبة دار العلوم ١٩٧٨م ص ٨٤ ــ وانظر الدكتور محمد مندور الميزان الجديد ــ نهضة مصر للطباعة ص ٩٥ ــ ٩٦

هامسة ولامسة فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظه ، وهى هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة »[1]

وليس التشخيص حيلة لفظية يلجأ إليها الشاعر كما نجد بعضا من صوره فى دواوينه الأولى ، تقوم فيها الرابطة على التشابه الحسى ، والتداعى اللفظى ، يقول الشاعر :

وتخال الضحى عليه برودا فصلت	من سنا شعاع وعسجد
وقدود النخيل قامات غيد	ساكرات من خمرة الطل مبد
خفقت حولها الدوالى وناحت	وتأست على الأسير المقيد
لطمت سوقها على الثور حزنا	حرة فجعت على مستعبد[2]

إن إحالة الضحى إلى برود ذهبية ، لأنه فقط ، يشبه ذلك اللون الذهبى لزهرة الفول ، وجعل أعواد النخيل لاتشبه غير القدود التى تميد من تطويح النسيم لها ، ومن خمرة الطل المسكرة ، وكذلك جعل الدوالى المروعة حزنا على الثور لاتشبه النساء الحزينة إلا فى لطم الخدود ، على المستعبدين ، يعين أن العلاقة بين الأطراف لاتتعدى كونها علاقة حسية بصرية ، كل طرف فيها مايزال محتفظا بخصائصه ، ووضوح الإثينية علامة على عدم النضج والتفاعل .

ولايتم التفاعل بين أطراف الصورة ، إلا بقوة الوجدان ، ولاشك أن تجربة الشاعر ـــ فيما بعد ـــ نضجت فيها مجازاته ، وتأصلت عناصرها بفعل معاناته المخلصة لكل مايقع فى مجاله النفسى ويؤثر فيه .

ولقد شغلته قضية النفس والبحث فيها سواء أكانت النفس الصغرى الكائنة فى الانسان أو الكينونة الكبرى ـــ الله سبحانه وتعالى !!

ولقد صنفت مجازاته خلال رحلة البحث فيما يمكن تسميته بالقطب الذاتى(*) ، ومايسمى بالقطب الموضوعى .

(١) عباس محمود العقاد ـــ ابن الرومى ـــ حياته من شعره ـــ دار الكتاب العربى ـــ لبنان الطبعة السادسة ١٩٦٧م ص ٣٠٥

(٢) أغانى الكوخ ص ٩٨

(*) يقصد بالذاتى النفس أو العقل ، ويقصد بالموضوعى كل ماهو مادى . ولتتبع النظرية انظر كولريدج ـــ النظرية الرومانتيكية فى الشعر ـــ سيرة أدبية ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان دار المعارف ١٩٧١

ولقد كان التشخيص فى كلتا الحالتين يخلع المشاعر والصفات الإنسانية على « المعنوى المجرد » و « المادى الحى » و « الجامد » يقول الشاعر :

وفى مرة والدجـــــى ملحـــــد
إلى اللــــه أقبــــل يستغفـــــر
ونـــــفس كتائبـــــة لم تزل
رفـــات المعـــاصى بها تنظــــر
فقـالت : وكيـف التقـى العاشقـان
متـــــــــاب وإثم به يجأر ؟
وكيـف الخطايــا تصلى ، وكيـــف
خضوع ورفض به تؤمــــــر ؟
فقلـت استريحى ، مرايـا النفـــوس
على وجههـــا الحق لايسفــــر(١)

وواضح أن الصور فى الأبيات الخمسة الماضية ، يعتمد البناء فيها على التشخيص ، فى البيت الأول شخص « الدجى » فأصبح إنسانا (ملحد) (أقبل) إلى الله (يستغفر) وفى البيت الثانى جسدت « المعاصى » فغدا لها « رفات » ثم شخصت فصارت (تنتظر) ولكى يكتمل تركيب الصورة ، فالإثم (يجأر) والخطايا (تصلى) ، وهذه الصفات كلها من خصائص الإنسان . والتشخيص ـــ هنا ـــ قائم على قوة الوجدان للتعبير عن حالة الذنب وضجر الخطايا من حياتها ، والعودة إلى الله ، ولكن التوبة غير مقبولة ، لأن الخطايا لاتصدق فى صلاتها ، والحق لايسفر على وجه النفوس غير الصادقة .

وتتضح المفارقة بين الصور المجسدة للذنب ، والصور المعبرة عن المتاب ، فى الإنكار الذى يكمن فى الاستفهام الذى تكرر مرتين فى الأبيات .

ولقد تحول غير المرئى ـــ فى هذه الأبيات ـــ إلى مرئى بفضل التشخيص والحكم على وسائل الربط بين المرئى وغير المرئى لايرجع إلا إلى إدراك وحدة الوجود فى إطار قوانين خفية خاصة بالشعور واللا شعور .

(١) نهر الحقيقة ص ٤٩

ويكثر التشخيص فى التعابير الجزئية التى يركز فيها الشاعر ـــ فيما يبدو لأول وهلة ـــ على الاستعارة التخييلية ، أو التشبيه الذى حذفت أداته وأضيف فيه المشبه إلى المشبه به ، أو الكناية والمجاز بصفة عامة ، مثل الضوء الأسير ، أوهام العصور ، معصوب الرضا ، ينبوع الشعاع ، مصلوب الهوى ، الوهم الضرير ، مقطوع الإياب ، مؤود الشعور ، ابتسام الشعاع وغيرها .

وهذه التراكيب الجزئية ـــ بذاتها ـــ لاتصبح مفهومة إلا فى إطار شعور يجمعها فى وحدة متكاملة ، كما فى الأبيات التالية :ـــ

والخطو مسبحة تدور
ولاتحركها يدان
مقهورة الدعـــوات تفهـــق بالريــــاء بلالسان
ويسوقهـــا رق الـــعصور لذلـــــه فى كل آن
شطحات عبد خادعته شعاعة ،
نسخته ضحكة بهلوان
دورى وصلى واقطفى
بيديك زهرك ياجنان (١)

« الخطو » مسبحة ، مقهورة الدعوات ، تفهق ، تساق ، « والجنان » تدور ، تصلى ، تقطف بيديها ، والذى يربط المسبحة بالدعوات المقهورة ، برق العصور هو ذلك الرياء الذى يجعل هذا العبد هزأة ، لأن العّباد ـــ فى هذه الحالة ـــ غير صادقين فى عبادتهم ، فليبق زهر الحديقة فى الحديقة ، لاتقطفه إلا هى نفسها .

العيب ـــ إذن ـــ ليس فى العبادة أو التقديس ، فالعبادة جميلة لذاتها ، ولكن العيب فيمن لم يستطع استثمارها .

وليس التشخيص من أبرز الوسائل فى تشكيل الصورة الجزئية فقط بل إنه فى أغلب الأحيان وسيلة هامة فى بناء الصورة المركبة كما يتضح فى قصيدته « موسيقى من الزمان »(٢)

---

(١) نهر الحقيقة ص ٢٤

(٢) مجلة الثقافة ـــ مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة العدد الأول اكتوبر ١٩٧٧

والمركب طاف
عريـــان الرؤيـــة .. لامكفـــوف ، ولاخـــواف
الزيف ازور ، ومرّ ، وفات
والغش انصلب على جفينه.
والمجد نشيد ضاعت منه الكلمات
والشهرة وقفت تضحك في الطرقات
وتطل بلا عينين على الأموات
وترش زوالا ، كانوا فيه ، وعادوا بلا هالات
والنغم الحالم وتر مذبوح الزفرات ،
مبحوح الآهات
يترنح بين يديـــن ، بلا راحـــات ولا كاسات
مجذوع النشوات
مفجوع اللهوات
يتحرك في اللاشئ بلاحركات
ويدور يدور
ولايدرى من أى فضاء آت

فى هذا المقطع التقريرى تكتسب الكلمات (الزيف) (الغسن) (المجد) (الشهرة) (النغم) (الآهات) (النشوات) (اللهوات) أبعادا إنسانية بتجسيدها لتصبح واضحة معبرة ، ثم بخلع الصفات الإنسانية عليها فى (ازور ــ مرّ ــ فات ــ انصلب ــ وقفت تضحك ــ وتر مذبوح ــ مبحوح ــ مجذوع ــ مفجوع) .

والملاحظ أن الشاعر فى الأبيات الماضية لم يكتف بخلع صفة إنسانية واحدة على الكلمة المجردة ، بل خلع عليها ــ هذه المرة ــ أكثر من صفة إنسانية فالزيف ــ مثلا ــ إزور ــ ومرّ ، وفات وكذلك أيضا ــ فالغش ، انصلب ، وهذا بعد إنسانى ، أضاف إليه بعداً إنسانيا آخر فى الجفنين.

والصور كلها ــ فى الأبيات ــ لا تبرز المعنى عن طريق التفاعل بقدر

مايلعب التقابل دوره فى تجسيد الإحساس ، إن الإحساس ـــ هنا ـــ يعنى استمرار الجوهر فى قدرة « المركب » على أن يطوف « عريان الرؤية لامكفوف ولا خواف » فى مقابل انتهاء الشكل الزائف ومايلازمه من الغش والشهرة والمجد غير الحقيقى وغيرها من الصفات المماثلة .

بذلك يكون التشخيص صفة عميقة موغلة فى كياننا وهو « ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز ، وقد عزا إليه رتشاردز الفضل فى تجنب انتشار الدوافع الانفعالية وتبددها ، لذلك يتميز من كل أسلوب يراد به إحداث مفاجأة أو مخادعة ، فضلا على أساليب الشرود الذهنى التى تفسد العاطفة .

وأهم ماينبغى أن يحرزه التسجيم الثبت رسوخ الإطار العاطفى ، بحيث تتجاوز عتبات الحسى والمعنوى وتلتقى بمقولة لا هى حسية ، ولا هى معنوية خالصة ، وإنما هى الدنيا السحرية التى تجمع الظاهر والباطن والحسى والمعنوى . »[1]

ولقد عاب الدكتور محمد مندور[2] على محمود حسن اسماعيل « اضطراب الرؤية الشعرية » عنده « والطرطشة العاطفية » قائلا بأنه يمتلك روح الشعر التى هى قوة من قوى الطبيعة ، والقدرة على الانفعال ، ولهذا فهو يطالبه بالتثقيف الصحيح والنظام المركز ، ولقد كتب الدكتور مندور مقالته هذه وهو بصدد تعليقــه علــى قصيــدة« حصاد القمر » أو « وحى سياحة قمرية فى ليلــة مــن ليالى الحصاد » وقصيدة واحدة لاتكفى لإصدار حكم معمم على كل نتاج الشاعر ، هذا فضلا عن أن جملتى « التثقيف الصحيح » « والنظام المركز » فيما تعنيان ـــ يجب ألا تقترنا اقترانا دقيقا بالقصيدة أية قصيدة شعرية إلا بشكل خاص وإلا أصبحت « صنعة فكرية » وأحسب أن النثر يجب أن يتسم بالتثقيف الصحيح والتركيز الشديد ، أما الشعر ، فهو شئ آخر غير ذلك المتسم « بالثقافه الصحيحة » « والنظام المركز » فالصحة والتركيز من معايير العقل ،

---

(١) الدكتور مصطفى ناصف ـــ الصورة الأدبية ـــ دار نهضة مصر للطباعة والنشر ص ١٣٦ ـــ ١٣٧

(٢) الدكتور محمد مندور ـــ الميزان الجديد ص ٩٩

ـــ والشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ـــ دار نهضة مصر للطبع والنشر ص ١٣٣

ومرد الحكم فيهما إلى الواقع الخارجى ، ولاننكر أن الشعر ثقافه ، ولكنها ثقافة خاصة ، ذات نظام خاص ، مرجع الحكم فيهما إلى ذات الشاعر وصدق شعوره .

وشعر محمود حسن اسماعيل إبراز لغير المرئ ، وإخفاء للمرئى ، وكاشف عن طبيعة العلاقات بين القطبين ـــ مستعينا بكل ذلك للبحث عن الحقيقة ، وغموضه راجع إلى غموض عالمه الشعرى « وطرطشته العاطفية » راجعة إلى ثراء أحاسيسه تجاه الأشياء وتنوعها .

إن الشاعر الذى يستطيع أن يتعمق الأشياء « ويسبر غورها » يصبح بوحشيته الشعرية غير بعيد عن الإحساس بحقيقة هذه الأشياء ، إذ بحدسه الشعرى يستبطن أبعاد العلاقات والروابط بينها من خلال إحساسه المتوقد البصير .

ومادام الشاعر نفسه يتعامل مع أشياء لايدرك العلاقات الخفية بينها إلا هو نفسه فلماذا تصدمنا الغرابة حينما لايوافق عقولنا مفهوم العلاقات عنده ؟

ألان علمنا لايتعدى العلاقات الإنسانية التى تجرى فى أثناء كل تصوراتنا ؟

أم لأن المفهوم الحسى لكل مانتصوره من علاقات هو أساس معرفتنا العقلية ؟ إن الأمر ليبدو غريبا إذا ماأغفلنا حقيقة جد هامة ، مؤداها أن فى الكون المحيط بنا مايند عن العقل معرفته ، فمدارك الادراك العقلى محدودة ، لأننا لانقيس معرفته إلا على أساس فيزيقى « منظم » للأشياء .

والروح .. إنها وعت وتعى مالم يستطع تحديده بعدا الزمان والمكان فى مجال الإنسان والأشياء هذا فضلا عن أن « عبقرية إبداعه الشعرى » لاتنبثق إلا من روحه ، وتعضيدا للفكرة السابقة نورد قول الدكتور مصطفى ناصف فى « أن التجسيم والتشخيص يتعمقان بناء اللغة ، وضمائرها وأفعالها ، وصفاتها التى ترد علينا ورودا طبيعيا لاشية فيه من صنعة أو أناقة ، ثم إن اتجاهاتنا النفسية ومشاعرنا وطرائق تفكيرنا فى الأشياء غير الحسية إنما تصاغ وتنمو من خلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع فالتكوين العقلى ذاته إنما يتم من خلال علاقة الفرد بغيره من الناس »(١)

(١) الصورة الأدبية ص ١٣٥

٢ ــ تراسل الحواس

مادام موضوع النفس ، والبحث عن الحقيقة داخلها أو خارجها هو ماستحوذ على الشاعر من موضوعات ، ونظرا لما يتصف به هذا الموضوع من تعقد الحالات الفكرية والعاطفية ، بحيث يصبح الشاعر فعالية مبدعة تصهر الموضوع والنفس عن طريق الحسى والخيال ، فإن مثل هذه الحالة تتأبى على الألفاظ ذات الدلالات الوضعية ، هذا فضلا عن عدم إمكانية تبسيطها ، فليس ثمة أمام الشاعر ــ إذن ــ غير أن يلجأ إلى صنع « لغة فى اللغة » « ومادامت اللغة فى أصلها مجرد رموز تثير فى نفوسنا إحساسا وخواطر وانفعالات يرمز لكل منها لفظ معين ، ومادام الهدف النهائى من الأدب والشعر هو نقل تجربة بشرية أو على الأصح أثر هذه التجربة من نفس إلى نفس ، فإنه يصبح من الحكمة بل من الواجب على الأديب أو الشاعر الذى يريد أن يستنفد كل مافى نفسه وينقله كاملا إلى نفس الغير ، أن ينقل ألفاظا من مجال حسى معين إلى مجال آخر إذا كان فى هذا النقل مايعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسى إلى الغير »(١)

والأصل فى هذه اللغة هو المصدر الواحد النابع من وحدة الوجود ، التى تعنى وحدة الجوهر مهما اختلفت المادة وتعددت مظاهرها « فجميع الألوان تحويل من النور ، وكل عطر مزيج من الهواء والضياء والتعابير الأربعة التى تربط المادة والإنسانية أى الصوت ، واللون ، والعطر ، والشكل ، ترجع كلها إلى أصل واحد »(٢) ولعل تلك المشابهة والاتصال الوثيق بين تلك العناصر راجع إلى أن كل مافى الأرض مرتبط بأسبابه السماوية ، بمعنى أن الأرض تحمل معانى السماء ، أو أن السماء هى التى تخلع على الأرض وأشيائها بعض معانيها ، فلا غرو ــ إذن ــ فى أن تتشابه الحالات النفسية التى تبلغنا عن طريق الحواس المختلفة ، مادامت ترجع فى أصلها إلى مصدر واحد ، بل إن تجاوبها بهذا الشكل يجعلها قادرة على استيعاب الحالات النفسية المعقدة للشاعر ، والإفصاح عن مضمونها الحيوى الغامض فى صورة الإحساس به .

(١) الدكتور مندور ــ الشعر المصرى بعد شوقى ــ الحلقة الثالثة ص ٣٣

(٢) الدكتور أنطون غطاس ــ الرمزية والأدب العربى الحديث ــ دار الكشاف ــ بيروت لبنان ١٩٤٩م ص ٩٣

« تراسل الحواس يعنى وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى .

فنصف المشمومات — مثلا — بصفات المسموعات ، ونصف المرئيات بصفات المشمومات ... الخ

وهذا النقل وسيلة لإبراز الأثر النفسى والإحساس الدقيق .

بهذا المفهوم يعد محمود حسن اسماعيل بارعا فى خلقه لغة تبدو للذين يتشبثون بظاهر العلاقات المباشرة وشكلها ، خلطا وهذيانا ، لكنه فى واقع الأمر ليس إلا معبرا حقيقيا عن العلاقات الخفية بين الأشياء وحقيقة مابينها من روابط يقول الشاعر :.

إن دعـاك العطـر ، فامضى .. واتركيـه لشذاه
كم سكرنـا من أماسيـه وأشجانـا ضحـاه
وزرعنـا فيـه أحلامـا ، طواهـا من طواه
وشدوناه ، وكنـا نغمـا يشجـى ربـاه ..
ساحـرا يخجـل لحن الـطير فى الـروض صداه
وسهونـا مرة فى الفجـر .. لم نشرب طلاه
فتـوارى عن ليالينـا ، وخانتنـا رؤاه
فاشربى من عطرنـا الآتى ولـو طال لقـاه[1]

فى الأبيات السابقة يكتسب العطر ، وهو من مدركات حاسة الشم ، أبعاده العميقة بسبب إحالته إلى أكثر من مدرك ، فهو فى البيت الثانى يحال إلى حاسة الذوق فيكتسب صفات المذوقات المسكرة ، وهو كذلك فى كل من البيتين — السادس — فى (لم نشرب طلاه) والثامن فى (فاشربى من عطرنا) وتتراسل حاسة الشم مع حاسة البصر فيخلع على العطر صفات الأخيرة لأنه أصبح من مدركاتها بإحالته إلى (نهار له ضحى يشجى) وكذلك بإحالته إلى (رابيه) تزرع فيها الأحلام . ولم يقتصر التراسل بين الحواس الثلاث بل تجاوبت جميعها مع

(١) قاب قوسين ص ١١

حاسة السمع فصار العطر (نشيدا) و (صدى) وهما من مدركات الحاسة الأخيرة .

والتراسل فى الأبيات شديد الوضوح ، لكنه ليس تراسلا جزئيا ، فيكتفى فيه بإحالة العنصر من مدرك إلى مدرك آخر مرة واحدة .

فالعطر وهو عنصر واحد فى الأبيات قد اكتسب أكثر من خاصية خلال إحالته إلى أكثر من مدرك ليثير فى النفس المشاعر والعواطف الخاصة ، وهى بلا شك أحاسيس دقيقة ، لايمكن تصويرها إلا بلغة دقيقة ، ترجع فى أساسها إلى المجال الوجدانى الواحد الذى هو مصدر هذا الإحساس المعقد .

٣ ــ مزج المتناقضات

هذه أيضا ، من أبرز الوسائل التى يلجأ إليها الشاعر بالإضافة إلى الوسيلتين السابقتين ، فى بناء صوره ، وتعنى أن الشاعر يمزج المتناقضات « فى كيان واحد يعانق فى إطاره الشئ نقيضه ، ويمزج به مستمدا منه بعض خصائصه ومضفيا عليه بعض سماته ، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التى تتعانق فيها المشاعر المتضاده وتتفاعل »[1]

وكثيرة تعبيرات الشاعر الجزئية التى يمزج فيها بين المتناقضين مثل « الصمت رباب » لنشيدى « أين المفر ص ٦٧ » وبصمتك ناى قدسى « أين المفر ص ٧١ » والصمت يهرف كالعجوز تلقن الأطفال لغوا « أين المفر ص ١٦٤ » .

« ونسيت السكون وهو عزيف أبدى الصدى أشل المثانى » أينالمفر ص ١٦٤ » وتلفت واها على الحائرين إذا بوغتوا باخضرار الفلاة » قاب قوسين ص ١٧٣ » وألف شيطان بغىّ الوجه باغى الجسد .

محزم من الخطايا بشهاب أسود .

يخطف كل تائب بسهمه المسدد » قاب قوسين ص ١١٢

فى كل من الصورة الأولى والثانية مزج بين الصمت والرباب الذى يلازم

(١) الدكتور على عشرى زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٨٤

النشيد ـــ وهو مضاد للسكون . والصمت فى الثالثة والرابعة يستحيل إلى حركة ، إحداهما بالفعل (يهرف) والأخرى بإحالتها إلى عزيف إبدى الصدى .

وتم المزج فى الصورة الرابعة بين الفلاة الجرداء وبين الزرع الأخضر وفى الصورة الأخيرة تم المزج بين لونين مختلفين متناقضين ، هما اللون الأبيض فى (شهاب) واللون الأسود .

فى الصور الأربع الأولى إيحاء بأهمية الصمت فى حياة الشاعر وبكونه ذا معانى وإحساس يثبتان الوجود فى لحظة الصمت فى مقابل الموت الذى يحس به فى حالات المرارة .

وفى الصورة الخامسة ، يوحى المزج والتركيب بألفة الفلاة التى يتحدث عنها الشاعر ، ونفى الموت عنها وامتلائها بالحياة والنمو كى تنتفى عنها الوحشة والغرابة ، والنفى والحرمان .

ولقد جرد الشاعر ـــ عن طريق هذا المزج ـــ الصحراء من مفهوم المواضعه العقلية المتفق عليه إلى مفهوم نفسى خاص به .

ويدلنا المزج فى الصورة الأخيرة على مايمكن أن يصل إليه خداع الشيطان للإنسان ولاسيما التائب ، عن طريق الاختلاط والامتزاج بين الصحيح وغير الصحيح حتى يمكن أن يؤدى غرضه من خلال التشوش والاضطراب .

٤ ـــ طبيعة الصورة وسماتها

نظرا لأن الصورة عند الشاعر تعتمد فى تشكيلها على اختلال الحواس ، وتداخل الإدراكات ، فهى صورة لاتهتم بالظاهر من علاقات الأشياء .

فكل حدودها تنحل وتتفاعل لتكون قادرة على التعبير عن الحالة الباطنية ، بحيث تصبح الصورة حدسا مفاجئا .

وتبعا لهذا فإن مايميز هذه الصورة ، هو طبيعتها القائمة على التفاعل والتى تعمل على اكتشاف التجانس فى اللاتجانس من خلال الشعور الذى يشيع الوحدة والانسجام فى القصيدة ، وسنحاول أن نعرض لهذه السمات فى الأقسام التالية :

أ ــ التزاوج والتفاعل

إن العبث بمفهوم أرسطو للاستعارة أصبح أمرا ضروريا أمام شعر محمود حسن اسماعيل الذى تذوب فيه أطراف الاستعارة ، بحيث لايصبح للمقارنة والمشابهة أى معنى على الإطلاق ، فهو حينما يقول

مازلت فى دوامـــة الليـــل على دوامـــة النهار
أخترق الأرواح والأشباح .. فى دوامة القيثـــار
وكل ماعـــرفت .. أنى تهت بين عالم محتـــــار
أعطيه مأأقطف للوجود من حدائـــق الأسرار
وأشرب النيران خلف طائـــر مجنـــح المزمـــار
أدور حيث دار فى آفاقـــه ،أطير حيث طار[1]

لانستطيع أن نقول ، إننا هنا إمام استعارات حلت محل مجموعة من العبارات الحرفية ، ولا كلمات أبدلت من كلمات أخرى لعلاقة المشابهة أو النسب ، وتبعا لذلك فلا يمكن أن نعتد بالتشبيه المضمر ، الذى أضيف فيه المشبه إلى المشبه به ، فى « دوامة الليل » و « دوامة النهار » أو فى استخلاص المعنى فى التضاد الكامن بين « الليل » و « النهار » وكذلك أيضا لايمكن أن نأمن إلى التفسير البلاغى الفقير فى الاستعارات المكنية التى نضطر فيها إلى افتراض أن المستعار حذف فى « عالم محتار » و « أشرب النيران »، « حيث دار » ــ مثلا ــ ورمز إليه بشىء من لوازمه هو على الترتيب ــ الحيرة ، الشرب ، الدوران .... الخ

كما لايمكن أن نستبدل بالمعايير البلاغية القديمة ، التى يميزها احتفاظ حدى التشبيه أو الاستعارة بخصائصها الطبيعية إلى حد كبير خلال الصورة ، قيما نقدية شاعت على أقلام المحدثين من النقاد كالتشخيص ، والتجريد ، والتراسل فهى حينما تدرس فى إطار الصور الجزئية بمفهومها التقليدى الضيق الذى لايهتم إلا بالمشابهة والمناسبة . لاتعطى أكثر من مدلول مباشر مختل الأطراف مضطرب العلاقات ، فنثبت بذلك عجزنا أمام رؤية الشاعر العميقة ، وتراكيبه الغريبة .

---

(١) محمود حسن اسماعيل ــ موسيقى من الحيرة ــ الأهرام القاهرية ٢٠ من أغسطس ١٩٧٦م

إن الصورة الجزئية « دوامة القيثار » فى الفقرة الشعرية السابقة لاتعنى مجرد الاحالة على حاستى « البصر » و « السمع » فالتجاوز لهاتين الحاستين أمر طبيعى فى سياق شعرى كهذا ، لأن إحداهما غير قادرة على إعطاء الإحساس ذى المعنى الكامل من هذه التركيبة .

إن الإحساس ذا المعنى هو — بلا شك — فى الناتج من تفاعل الدوامة « البصرية » مع « القيثارة » السمعية بمعنى أن التعبير عن حالة التشوش التى يعيشها الشاعر فى اختلاط الليل بالنهار ، دوامة نغمية ، فكل مايعيشه الشاعر مضطرب غير محدد الرؤى مما جعله تائها فى عالم قلق حائر .

وللإيحاء بهذه الحالة ، انحلت العلاقات بين المدركين (البصرى ، والسمعى) من خلال إعادة التركيب فى عناصر جديدة ، فى تركيبة جديدة ليست هذه العناصر لإحداهما دون الأخرى ، وإنما هى عناصر الكائن الجديد الناتج من التزاوج بين الكلمتين ، حاملا هذا الكائن بعض صفات الحدين اللذين كانا متسيزين لمدركين مختلفين ، قبل عملية التفاعل(*) هذه ، إن صفات هذا الكائن الجديد ذات مدرك موحد ، لايهم الشاعر فيه أن يكون متفقا مع منطق الواقع ، أو مختلفا عنه ، و « ودوامة القيثار » تركيبة قد تبدو معقدة لأول وهلة ، ربما بدأ ذلك لأنفصالها عن السياق الشعرى ، أما عند التحامها مع مثيلاتها من التركيبات الأخرى ، فإنها تصبح قادرة على إعطاء الإحساس بالجدة المتخيلة ،

(*) خلاصة نظرية التفاعل أن الاستعارة عبارة عن فكرتين اثنتين عن شيئين مختلفين تعملان خلال كلمة أو عبارة واحدة تساندهما ، ومعنى هذه الكلمة أو العبارة هو الناتج عن تفاعلهما — انظر الدكتور مصطفى ناصف . نظرية المعنى فى النقد العربى — دار القلم ص ٨٦

وتزاوج الصور يعنى أن الصورة الواحدة ترسم وتوطد بالكلمات التى تجعلها حسية وجلية للمعنى أو للأذن أو اللمس — لأى من الأحاسيس — ثم توضع صورة أخرى قربها ، فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منها ، ولا هو معنى الصورة الثانية ، ولا حتى مجموع المعنيين معا بل هو نتيجة للمعنين فى انصالهما — وفى علاقتهما الواحد بالآخر .

انظر ارشيبالد ماكليش — الشعر والتجربة وترجمة — سلمى خضراء الجيوشى — دار اليقظة العربية — ومؤسسة فرنكلين بيروت ١٩٦٣ ص ٧٧

وانظر أيضا — الدكتور جابر عصفور — الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى — دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٤ ص ٢٧٣

وبالتالى بالعاطفة القادرة على الكشف عن المعنى « فدوامة القيثار » إيحاء بما وراء الليل والنهار ، والأشباح والأرواح من حيرة فى الشعور واضطراب فى الرؤى ، ربما كان ذلك معينا على تصور عوالم الرهبة الغريبة ، فى حالة غياب الحواس ، للاستعانة بما فيها فى حل عقدة ـــ مثلا ـــ أو تفسير أمر لايقدر على فعله فى الظاهر والواقع المشاهد .

وفضلا عن هذا فإن « لدوامة القيثار » دور الأنيس الذى استجمعت فيه كل أصوات الطبيعة وغموضها ، بشكل يوحى بغموض العالم الذى يلجه الشاعر ، أضف إلى هذا أن فى حالة الغموض التى تشيعها « دوامة القيثار » يتيح الشاعر لنفسه فرصة عدم الانشغال بأية أصوات أخرى غير الأصوات الآتية من بعيد حيث ينبعث التغريد من « طائر مجنح المزمار » غير عابئة بعلائقها الحسية التى تشغلها عن استشراف العالم غير المنظور فى كونها « تشرب النيران » .

المهم أن الشاعر فى كل هذا ، يرتفع على حدود الزمن (الليل والنهار) وحدود الظاهر والباطن (الأشباح والأرواح) مختلسا لحظات النشوة والاختلاط النفسى ليدرك أن العلاقات التى كانت ظاهرة للمدركات المنفصلة فى الواقع ماعادت تحمل فقهها الواقعى ، ولأنها تعبر عن عالم غير مرئى ، لعله عالم ترجع فيه الأشياء إلى أصولها ، فالروابط بين الأشياء الأخرى ، تبعا لها قد انحلت هى الأخرى ، والتقت الحواس بالحواس ـــ دونما غرابة ـــ فى دوامة شملتها جميعا ، دوامة تسمع ، ودوامة ترى ، ودوامة تحس ، ودوامة تشم ، ودوامة تتخيل ، فتصبح موسيقى من الحيرة بين الظاهر والباطن ، الحسى والمعنوى ، الأرض والسماء ، الطبيعة والروح ، أو السطح والأعماق .

(ب) إدراك التجانس فى اللاتجانس

ولكن كيف يتوصل الشاعر إلى التجانس ، فى الأشياء اللا متجانسة ؟

إليك هاته القصيدة كاملة لعلها معين لنا على استقصاء فكرتنا والتدليل عليها .

أصبحت رغم دربى الكبير(*)
لاأعرف الشوك من الزهور
ولا وقوف الخطو والمسير
ولا انتفاض الدمع ، والسرور
ولاالربى من خضرة الغرور
ولافصيح العشب ، والعطور
ولا وميض النور ، وهو نور
أخفته الليل بلا ستور
.. فعالمى ، ليس هو المنظور
ولا مرايا البصر المقهور
ولا اندهاش الوتر المبهور
بكل شىء حوله يدور
★ ★ ★
فالليل .. ليس نشوة يجرعها النيام
ولا احتضار النور فى توهج الظلام
ولا ابتسام الدمع من تبرج الأحلام
ولا الرؤى من خبلة الغطيط فى القتام
ولا هدوء القلق المصفد الآلام
ولا وضوء الإثم من بحيرة الأوهام
.. لكنه قيثارة للروح ، فى عزيفها كلام
يسمعه من يسمع الأسوار من غباوة الأجسام
ومن يرى بحسه تحرك الرنين فى الأنغام
★★ ★
يازهرتى لاتسبلى فى ليلك الأكمام
فالنور فى شذاك .. فى هواك .. فى سكونك التمتام
سيان إن توهج العبير ، لون الليل فى الضرام

(*) أعيد نشر هذه القصيدة — بعد وفاته بعنوان موسيقى من النور — فى ديوانه موسيقى من السر .

لاتغمضى جفنيك ..فاللهيب فى الحياة لاينام
والسحر فى اشتعاله ، لايعرف الضياء والقتام
لنحترق : أونفترق !! ويهدل السكون بالسلام
وتستمر خيبة القشور
فى لغوها وشجوها تدور
حتى تقول رأيها العصور !!
مازلت فى دوامة الليل على دوامة النهار
أخترق الأرواح والأشباح .. فى دوامة القيثار
وكل ماعرفت أنى تهت بين عالم محتار
أعطيه ماأقطف للوجود من حدائق الأسرار
وأشرب النيران .. خلف طائر مجنح المزمار
أدور حيث دار فى آفاقه ، أطير حيث طار
وارتمى فى غيبه ، واستقى ، وأعرف الشوار
وأسمع التغريد من جناحه .. لو رفض المنقار
وأخلع الطريق للإنسان فى مسيره الغدار
والحب للحياة ، فى انفعالها المشوش الثرثار
ورشفها الحيلة والشحناء ، فى تداول الثمار
والحقد ، والتمالق الموغل ، فى تناهش الغبار
والزور للزمان فى انسحاره الملفوف بالتكرار
.. ولم أزل نشوان ، بل حيران .. من تناقض العبير
أسقيه عطرا ، جارف الإيقاظ للضحى وللغدير
وشوكة من مهجتى عواطف تمزق الشعور
ولم أزل أدور
كظلمة مصلوبة العذاب .. فوق وهج من نور [1]

* * *

(١) محمود حسن اسماعيل ــ موسيقى من الحيرة بين السطح والأعماق ــ الأهرام القاهرية ٢٠ من اغسطس ١٩٧٦م

إن اختلاط الواقع وأشكاله لدى الشاعر ، جعله ، على الرغم من احتضانه لهذه الأشياء لايفرق بين الشوك والزهر ، ولا بين النمل والطير ، أو بين التحرك والمسير ، وأيضا لايستطيع التفريق بين انتفاض الدمع والسرور ... الخ

إن اختلاط العالم الواقعى لدى الشاعر ، مرده إلى الإيمان المسرف بضرورة اكتشاف الذات ، معلقا على هذا الاكتشاف باختلال الحواس ، وتجميع المتناقضات ، بحيث يجد الألفة فى التضاد ، والتواد فى التنافر ، والنور فى الظلام ، والخريف فى الربيع ، والعطر فى الأعشاب ....الخ ...الخ .

« وخضرة الغرور » « فصيح العشب » « مرايا البصر المقهور » « احتضار النور فى خضرة الظلام » « وابتسام الدمع من تبرج الأحلام » و« هدأة القلق » و « وضوء الاثم » كل منها صورة جزئية هى فى بنائها ـــ بحد ذاتها تبدو غريبة ـــ وحينما تصبح بناء فى كل تتبدّى غرابتها فى شكل سافر ، وعندما نفض مشكلة الغرابة هذه ، تصبح الصورة متميزة بالألفة والتواد فى سحر يجمعها جميعا مولدا إحساسا موحدا فائقا للعادة ، لايتسم بالغرابة إلا من حيث كونها مصاحبة للجدة والابتكار .

إن الشاعر ـــ هنا ـــ لايبحث عن المشابهات الموضوعية بين الأشياء ، وكذلك لاتتراص هذه الصور جنبا إلى جنب بدافع التداعى للاشتراك فى الصفات ، أو فى بعضها ، فالتقييد الخارجى أو الطابع المحدد للدلالات لايمكن أن يندرج إلا تحت العلم الذى يعالج مايرى ، ويلمس ويقاس ويوزن . أما الشاعر فهو ذلك الذى يشيع فى أنفسنا الحنين الفطرى إلى النظام والتناسق ، ولكن فى إطار الحالات الداخلية النفسية التى تجعل الاستعارة حدسا مفاجئا .

والشاعر ـــ هنا ـــ يصلنا إلى الألفة والتواد عن طريق استبقائه على معنى التقارب والتباعد فى الصورة على أن يتعاونا بشكل مباغت على خلق « الإحساس الموحد » من خلال تفاعل الصور وتزاوجها .

إن الصورة الجزئية فى « خضرة الغرور » لاتعنى فقط إضافة الحاسة البصرية ، وهى مدرك الخضرة إلى المعنى المقصود به الغرور . ولكن الشاعر ـــ هنا ـــ قد

خلق مقولة لا هى حسية خالصة ، ولا هى معنوية خالصة وبالتالى ليست الخضرة بديلا لكلمة أخرى للمناسبة . فالدلالات المرتبطة بكلا الطرفين ، ليست هى نفسها الدلالات الجديدة المرتبطة بهما ، فى كونهما واحدا فى الاستعارة .

إن الخواص الأولى لهما ــ أعيد اختيارها ــ واستبقى على مايهم الإحساس منها فأبرز ، واستغنى عما لايهم التجربة ، فأهمل ، فكلا الطرفين أعمل فى الأخر وأكسبه ، وبالنظر إلى المعانى القديمة ، والمعانى الجديدة التى استبقيت من خلال عمليتى التحليل والتركيب ، يصبح المعنى الناتج عن هذا التفاعل « لخضرة الغرور » حاملا الزيف الذى يلازم المرئى فى مقابل الخضرة الحقيقية للربى فى العالم المرئى .

وكذلك يصبح العشب غير قادر على إعطاء نكهة العطور فى مقابل العطور الحقيقية لحدائق العالم غير المرئى .

والعلاقة بين الزيف والحقيقة ، هى تماما كالعلاقة بين النور والظلام ، الأخير من سمات الزيف ، والنور الذى يعتبر الكشف العام للحقيقة ، يحتضر فى عالم الفعل والشحناء والحقد . وانتصار غير الحقيقى على الحقيقى ، الظلام على النور ، الشر على الخير ، فى واقع الحياة ، وممارسات الناس جعل الشاعر تائها غير قادر على الفصل بينهما ، فأصبحت الأشياء عنده تقترن بأضدادها فى (ابتسام الدمع) (هدوء القلق) (ووضوء الإثم) حتى الليل لم يعد سكنا ، ولاثباتا . بل أصبح الليل مسرحا ، لإشهاد الغريزة من خلال الفعل والشهوة ، ومن خلال الجسد والجهل ، من خلال االتخبط واللا إدرية .

ولعل كل هذا وغيره هو مايتجسد فى الصورة الجزئية « وضوء الاثم » فالعلاقة بين الأشياء التى لا علاقة ظاهرية بينها ، هى أهم مايميز الصورة الفنية عند محمود حسن اسماعيل ، بل عند كل شاعر حقيقى .

وهو من خلال هذا التنافر الظاهر يحس المطلق ، أويساعده إحساسه على اكتشاف الحقيقة . فالحقيقة الجزئية التى يكتشفها الشاعر ، هى أن « اللهيب فى الحياة لاينام » ، والسحر فى اشتعاله ، لايعرف الضياء والقتام » إذن فلا بد من

استمرار الثورة على القشور التى لاتدور فى أبعد من لغوها ، وشجوها ، لكن العصور لابد يوما أن تقول رأيها فى هذه الحقيقة .

بذلك يكون الشاعر قد جعل للحقيقة وجهين ، أو اكتشف لها وجهين ، الوجه الخارجى ، وهو للمرئى من العالم ، أما الوجه الداخلى ، فوجه حقيقته الشعرية ، من خلال عالمه ، « فعالمى ليس هو المنظور ، ولامرايا البصر المقهور ، ولا اندهاش الوتر المبهور ، بكل شئ حوله يدور » وهذه الحقيقة ، ليست بعيدة عن تلك التى وصفها « وردز وورث » بأنها تلك التى « تنقل حية إلى القلب عن طريق العواطف » .

(ج) العاطفة أساس إدراك الأشياء

بالعاطفة ، يستطيع الشاعر أن يدرك الأشياء ، أو أن يترك الأشياء تفكر داخله ، وتتلون بدمه ، وبالعاطفة أيضا يدرك مابينها من علاقات ، وبها يستطيع أن يجمع المتناقضات ، والمتباعدات ، والمتنافرات . فهى المسوغ الأكبر لرؤية الشاعر للكون رؤية شعرية ، والتغلغل فيه بهذه الرؤية إلى إبعد الأبعاد . حيث يحتوى المعنى المجرد على معان أخرى غير مجردة والمدرك على مدركات عدة .

وهو فى دوامة الليل والنهار ، ودوامة القيثار ، يكتشف أن العبير متناقض « ولم أزل نشوان ، بل حيران .. من تناقض العبير » ومن خلال تناقض العبير وحده — مثلا — يدرك الشاعر سر العلاقة بين « العطر » و « الصخرة » و « الغدير » وبين « الشوك » والعواطف التى تمزق الشعور » — و « الظلمة المصلوبة العذاب » إن رص الكلمات بهذا الشكل لايعنى ورود فكرة المقارنة وإعمالها ، ولكنا نعنى أن تزاوج الصور — هنا — يثير الشعور فيما بينها ، الشعور بضرورة التوحد ، وثراء العطاء السار الذى يشيع فيه الحب ، ويصبح النور الداخلى للعالم توهجا نورانيا على الأشياء فى العالم الخارجى .

إن الشعور — هنا — يكتشف شيئا أكثر من الشعور ، وبفضل تزاوج الصور وتفاعلها ، يصبح رؤية « التجانس الكونى » ممكنة لغير من يعمى عينيه

عن تجانس اللاتجانس ، لأنه يود للأشياء غير المتجانسة أن تتلامس ولايستطيع تحمل فكرة تماسها وتلامسها[1]

إن التجانس الكونى لايمكن إدراكه الا بخيال الشاعر ، والشاعر وحده ، لأنه قادر بشعوره على إدراك العلاقة التى تنتظم الظواهر وتحكمها فهو « من يرى بحسه تحرك الرنين فى الأنغام » .

ولكن !! لم نقول التجانس الكونى ؟

ماالذى يجعلنا نعتبر التجانس الكونى ، على فرض وجود هذا التجانس ذا معنى ؟

إننا نفعل ذلك لسبب واضح ، ذلك أنه يجعل للتجربة نفسها معنى ، يجعل لها معنى بكلماتها أو برموزها هى نفسها ، لا برموز معادلة معدة سلفا ــ « فنرى أن التجربة فى كلتا الحالين ، لاتعنى شيئا ، إلا بتحويلها إلى شىء آخر ، فإن كانت شذرات التجربة هى فى حقيقة أجزاء من كل وإن كانت علاقة الأجزاء الواحد منها بالآخر ، ومن ثم بالتجربة جميعها قابلة لأن ترى وتلمس ويشعر بها فى الشذرات نفسها ، فإن هذا يدل على وجود معنى فى تلك الرؤية ، وفى ذلك الحس ، وذلك الشعور ، معنى فائق للعادة »[2]

د ــ وحدة الصور وترابطها

تتكون القصيدة من صورة كلية ، أو مجموعة من الصور المركبة ، وكل صورة مركبة تتكون بدورها من مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة . وقد تبدو الصور المكونة للقصيدة ــ لأول وهلة ــ متنافرة ، نظرا لأن عناصر تكوينها من أودية مختلفة ، لكن ثمة خيط يجمع بينها جميعا ، بحيث يصبح كيانا واحدا يخلق فى المتلقى استجابة موحدة ، معتمدة فى ذلك على الحركة الداخلية فيها . يقول الشاعر

---

(١) انظر الشعر والتجربة ص ٨٥

(٢) المرجع السابق ص ٨١ ــ ٨٢

سمعـــتك توقـــــظ الموتى
على خلدى !!
وتقرع راحتاك الباب
حول سكينـــة الأبــــد !!
تدق .. تدق
حتى تورق الأكفـان بين يديك
وتـــزرع صمتها أبديـــة خرساء
ساحتها تطير إليك !
وتزرع نفسها الأرواح
فوق جذوع رابيـــة بلا أغصان
حدائقها مسحرة
تفوح بعطرها النيران !
.. يطـل بزهرهـــا الشهــــداء
من ظمـــأ لنـــــار صداك
وتصرخ آهــــــــة للصبر
هالعـــة ليـــوم لقـــاك[1]

إن تتبع الصور « توقظ الموتى » « ترعشهم وتنشرهم على خلدى » « تقرع راحتاك الباب حول سكينة الأبد » « وتورق الأكفان بين يديك » « وتزرع الأرواح نفسها » « فوق جذوع رابية بلا أغصان » « يطل بزهرها الشهداء من ظمأ لنار صداك » « وتصرخ آهة هالعة ليوم لقاك » يرجعها ــ إذا ماحاولنا إرجاعها إلى مصدرها ــ إلى مجالين أو منبعين !

إولهما : لحظة من لحظات السكون المطبق على المقابر الخربة التى تضم رفات الأموات .

وثانيهما : لحظة التحول التى تعترى الطبيعة حين بداية الخصب والبعث الجديد عقب فصل مجدب موات .

(١) صلاة ورفض ص ٧٠

وفيما بين المشهدين : مشهد الموت ، ومشهد الحياة . تتجسد صورة الباعث الجديد ، المتسم بملامح أحد الأنبياء ، لعله من كان يقدر على إحياء الموتى بإذن ربه ، فكانت صورة « الإيقاظ » وبث الروح أو « الرعشة والنشر » و « قرع الأبواب » .

إن تتبع ظهور أعضاء هذا الصوت ، أو هذا الآتى ـــ واحدا واحدا ، حتى تكتمل صورة هذا الهاتف الضخم الذى يوقظ الموتى ، ويحيلهم إلى معان ترعش خلد الإنسان ، فتوقظه ، ثم ينتقل ناحية باب السكينة الأبدى يقرعه ويدقه حتى تستحيل أكفان الصمت الأبدى الأخرس إلى حركة تدب فى الموات ، وحياة تسرى فى الهامد من الأشياء ، فتستحيل المقبرة الخرساء ، التى يوحى صمتها بوحشة الأبدية ورهبة القبور إلى مشهد للطبيعة ، وهى تبتدأ الانبات من الجذوع حتى تكتمل الأفرع وتورق ، وتزهر تلك الزهور الحمراء ، التى تفوح من عطورها النيران فتعلن قيامة البعث الجديد ـــ يجعلنا نحس بمدى مايوحى به الرمز « الأكفان » فى مقابل صورة البعث الجديد ، ومدى مايوحى به فى ضوء الرمز (الأرواح) .

إن صورة الأكفان ، استمدت أبعاد طبيعتها من سكينة الأبد التى كانت ترين على القبور ، وترتبط بالصمت الأبدى الأخرس .

إن هذه الصورة توحى باستحالة انتهاء الفناء والموت المطبق توحى باللاعودة إلى الحياة ، حياة الإنبات والاخضرار ، إنها لاتوقظ هذا الشعور فى النفس إلا إذا انفصلت عن سياقها الشعرى . ولكنها فى ضوء الأرواح التى تزرع نفسها فى رابية ـــ لايسهل الإزهار فيها ـــ فتزهر الحدائق ورودا حمراء ، يحملها الشهداء ، وتفوح بالنيران التى تغسل العمود القديم ـــ توحى بمدى مايدهش المرء من صيرورة الموت إلى الحياة ، وأنه من الحياة يبدأ الموت ، كما أنه من الموت تنبعث الحياة . وليست بينهما حدود فاصلة فكلاهما يتفاعل مع الآخر ، يأخذ منه ويعطيه . الأكفان (التى تعنى الموت) تورق الحياة ، وتنزع الصمت الأبدى ، وجذوع الرابية التى بلا أغصان ، تزهر بالأرواح ، فتصبح حدائق يفوح بعطرها النيران ، فتتطهر القبور ، وتحرق سكينة الأبد ، وتغسل الأكفان ، ويشهد الكل حيا فى يوم اللقاء .

والخيط الذى يربط بين هذه العناصر جميعا هو الإحساس بصيرورة الحياة وديمومتها ، وأنه ليس ثمة موت أكيد ، فالموت ليس إلا فى الظاهر فقط . وأن مايحدث فى الوجود ليس إلا كتعاقب الفصول وتبدلها .

وخلاصة مافى الأمر أن كل مايحدث هو برهنة على استمرار الحياة . الصور ــ هنا ــ حية نامية تقوم مقام البرهان الوجدانى عليها ، فهى متآزرة فى أبعادها الثلاثة ــ (الموت ــ البعث الجديد ــ الباعث الجديد) تآزرا موحيا لايضعف من قوتها انتقالها من الهامد إلى الحى أو من الشىء إلى نقيضه ، مادام وراء هذا الانتقال حركة داخلية مصاحبة ، وهى على الرغم من أنها تعبر عن أفكار تجريدية ــ الباعث ــ الموت ــ البعث ــ الحياة ــ الانتصار متآخية متآزرة ، دونما مباشرة من الفكر أو منطقيته ، أو البرهنة العقلية فيه .

فالصورة والفكرة شىء واحد ، لايمكن فصل أحدهما عن الآخر ، وحيوية الصور وعضويتها لاترجع إلى الفكر داخل القصيدة بقدر ماترجع إلى الشعور الخصب ، لأن الأفكار الداخلية أصبحت صورا خارجية ، والطبيعة الخارجية صارت أفكارا ذاتية . وبالتقاء الداخل والخارج فى نقطة هى بلاشك ، منبع تلك الحركة الداخلية تربط مابين الصور الجزئية التى تتعاون فى القصيدة ، وفى أية قصيدة للشاعر نفسه ، محدثة الأثر الذى يهدف اليه .

وعلى الرغم من أن هذه الصور تتسم بالوحدة التى تربط بين أعضائها ، فقد تبدو ــ للوهلة الأولى ــ عنده غريبة ، متنافرة لغرابة وتنافر المصادر التى يستقى منها الشاعر عناصرها .

فهى تصدم العقل ، وتخالف المنطق إذا أغفلنا منطقة الشعرى الذى يعتمد فى الأساس على « التماثل الظاهر فى اللا تماثل » فالشاعر عندما يعانق الأشياء ليبرز خلالها ، أو يتركها تبرز من خلال ذاته ، أو بعبارة أخرى ، حينما يتدرج خلال الجذر فالبرعم الأخضر ، فالأوراق ، فالزهرة المكتملة فالعطر .. الخ يصبح كل موجود حيا ، وبسريان الحياة يسهل عليه اكتشاف القوانين الداخلية أو العلاقة غير المرئية بين الأشياء ، فى حين يصعب إدراك هذه العلاقات على غيره من المتلقين فيتخيلونه عابثا يصور الطبيعة وعناصرها ، مشوها منطق الأشياء ، فإذا

الحقيقة تبدو على قلمة ناقصة ومشوهة ، بل مزيفة .

لذلك ينختون الشاعر باضطراب الذهن ، وجنون الربط ، وخلل الاتزان فى إدراك العلاقات « والواقع انه لاتشويه هناك ولاتزييف ، لأنه ليس من الضرورى أن يكون عالم الفكرة مطابقا لعالم الواقع ، أو أن يكون الذاتى تكرارا للموضوعى ، بل الغالب أن يكون للذاتى واقعيته الخاصة ــ وعندئذ ــ وحينما يحاول الشاعر أن يصنع من الذاتى واقعيا من خلال الصورة المحسوسة يبدو هذا الواقع الجديد مغايرا للواقع العيانى المرصود »[1] فالروابط المنطقية ، والعلاقات الوضعية ، تنحل عند محمود حسن اسماعيل ، لتحل محلها علاقات أخرى مردها إلى ذات الشاعر التى تعمل من خلال الوجود أو ترد الوجود إلى داخلها ليصبح وجودا خاصا بها .

هذه الذات هى معين الشاعر ، ومرشده فى الداخل أو فى الخارج للبحث عن الحقيقة ، وتبعا لهذا فهى لاتعدم منطقها الخاص الذى تصدر عنه نظرية العلاقات عنده .

والوحدة التى تربط بين عناصر صوره هى وحدة الشعور التى تدرك التجانس فى اللاتجانس .

هـ ــ الإيحاء والابهام

إن الصورة ــ عند محمود حسن اسماعيل ــ لاتقدم مضمونها الشعرى بشكل مباشر ، وإنما تعتمد على الإيحاء بالمشاعر ، والأحاسيس والأفكار ، ولاتحددها ، لأن العالم الذى تعبر عنه ، لايعطى معنى محددا ، وبناء عليه ، فإن من الخطأ البين أن تحاكم الشعر بمنطق العقل ، لأن الشاعر لو كان لديه شىء محدد معد سلفا للقول ، لما لجأ للغة الشعر ، كآداة للتعبير عن هذا الشىء ، بل كان النثر وسيلته الميسرة لذلك ، وباختصار فإن مايقال فى النثر لايمكن أن يكون شعرا .

ولايعتمد الإيحاء على قدرة الشاعر وحده فى الموائمة بين أدواته التعبيرية وحالته النفسية ــ فحسب ــ بل تشترك فعالية القارىء ، ودرجة استجابته فى إيقاظ الحالة الشعورية .

(١) الدكتور عزالدين اسماعيل ــ التفسير النفسى للأدب ــ دار العودة ــ بيروت لبنان ص ٩٦

وتختلف الاستجابة للانفعالات ، باختلاف القراء فى طبيعتهم ، وظروفهم النفسية والبيولوجية . وقد يتحول الشاعر نفسه إلى قارئ جديد لعمله .

فيتعدد عطاء القصيدة ــ طبقا ــ لتعدد مستويات القراءة « فقد لايخرج قارئ من قراءته للقصيدة بأكثر من معناها السطحى المباشر ، الذى هو أهون جوانب القصيدة قيمة ، بل هو الجانب غير الشعرى فيها ــ بينما يستطيع قارئ ثان أن يلتقط بعض إيحاءاتها الأكثر عمقا ، وخفاء دون أن يربط بين هذه الإيحاءات أو يؤلف بينها ، على حين يستطيع قارئ ثالث أكثر تعمقا وتمحيصا أن يؤلف بين الإيحاءات المختلفة التى يلتقطها من القصيدة ، ويخرج من هذا التأليف والتقابل بين الايحاءات بايحاءات ودلالات أخرى جديدة لاتكف عن النمو والتنوع والعمق ، وهذه هى سمة الفن العظيم فى كل عصر من العصور »(١) ولنأخذ ــ مثلا ــ مقطعا من قصيدته ــ أغنية للصحارى ــ لبيان القيمة الإيحائية فيه

ياصحارى ..
أصبح الليل نهارا
والحصى أصبح عطرا
وزهورا وثمارا
ظلت الأرض تنادى من قديم الأزل
أيــن ماء النهر .. يروينــى ، ويحيــى أملى ؟
كيــف أظمــا ؟ وهــو يجرى فى دمــى ؟
وفمى يهديه أغلى قبلى ؟
ظلت الأرض تنادى
وسكون الصخر يسمع(٢)

* * *

إن القارئ الذى لايهمه غير المعانى المعجمية ــ فى هذه الأبيات لن يجد بغيته فيها ، ولا فى شعر محمود حسن اسماعيل كله ــ وكذلك لن يستطيع أن يرتاح

(١) عن بناء القصيدة العربية المعاصرة ص ٣٧

(٢) نهر الحقيقة ص ١٧٦ ــ ١٧٧

للمعنى المباشر ، وإلا فكيف يقنع نفسه بالظمأ على الرغم من أن ماء النهر يجرى فى يديه ؟

إن القراءة الشعرية لهذه الأبيات ــ تبدأ من حيث التقاط الإيحاءات التى تشعها الأبيات ، وقد تختلف القراءة الأخيرة نفسها باختلاف حساسية القراء واخلاصهم فقد يقنع قارئ بالفرحة التى يحسها من إحلال النهار محل الليل ، والعطر محل الحصى والبوار ــ مثلا ــ وقد يذهب قارئ آخر إلى أبعد من هذا ، فتوقظ فيه الأبيات ، التهليل لعناصر الحياة ، فى انتصارها على عناصر الموت والجفاف فى الصحراء وقد لاتكتفى نوعية أخرى من القراءة بكل المستويات السابقة ، بل تعدها تمهيدا للدخول إلى عالم الشاعر الحقيقى ، وهذا العالم الحقيقى لايمكن فهمه إلا من خلال الصور والرموز المتشابكه والمتقابلة .

فى الأبيات « الليل » و « الحصى » و « الظما » كما أن فيها « النهار » و « العطر » و « الرى » وبين هذين النوعين المتقابلين من الرموز تشخص « الأرض » « والصخر » « الليل » يوحى بالظلمة والعماء ، وبتفاعله مع « الحصى » ، تصبح الظلمة عقيما ، لاتنبت ، وحينما تتفاعل الرموز الثلاثة « الليل » « والحصى » « والظمأ » تتداخل الدلالات ، وتكتسب بعضها من صفات البعض الآخر ــ فتصبح الظلمة الميتة حرمانا . وتلك هى الأبعاد الثلاثة للحالة التى تمر بها الأرض ، والأرض ليست ميتة الأعصاب ، فهى من دم ولحم ، وتموت وتحيا ، لكنها ترفض الموت ، تنادى ولايسمع صوتها إلا صخرها .

إنه النداء الداخلى للذات ، التى تحترق من عوامل الفساد ، والغموض والحرمان . فى حين أنها لو حاولت أن تبحث فى أطواء نفسها ستجد عوامل الحياة فى مقابل عوامل الفناء والانتصار فى مقابل الهزيمة .

أيــــن ماء النهر يروينــــى ، ويحيـــــى أملى ؟
كيـــف أظمـــا ، وهـــو يجرى فى يدى ؟

فى ضوء رموز الموت والحرمان ، يصبح للرموز « النهار » و « العطر » و « النهر » أبعاد الحياة والنمو وبعد أن تتفاعل تصبح قادرة على الإشعاع والإنارة

والعطاء والرى . فى ضوء الرموز الأولى يتضح أن الفناء خارجى ، وفى ضوء رموز الفناء الخارجى ، يتضح أن الحياة خاصة من خصائص النفس ، تلازمها فى حياتها الأزلية ، لذا فإن الذى يتبدل هو « الليل » و « الحصى » و « الظمأ » كى تبقى الحياة أمل الحياة ، والعطاء خاصة من خصائصها .

وهكذا تظل الأبيات ثرية بالعطاء ، متجددة بتجدد القراءة ، موحية بغير المحدود من المعنى ، بعيدة عن المباشرة . وهكذا الأمر فى كل صورة من صور الشاعر .

والصورة التى لاتعطى مدلولا مباشرا للقارىء ولاتسعفه فى استخلاص معنى محدد ، هى صورة توحى بالغامض ، من زوايا النفس ، وتشع بغير المحدود ، وتؤثر فى المتلقى عن طريق إثارة الأحاسيس والدوافع المتشابهة ، ولكى تقض الغرابة الشفيفة فى صور الشاعر ، يجب أن يتسلح القارىء بقدر أكبر من الإخلاص ، وفهم أعمق لطريقته فى تشكيل صوره وبناء رموزه ، فضلا عن دقة الإحساس ورهافة الشعور .

مثل هذه الصور تتطلب مناخا غير ذلك المناخ الأليف لقراء الشعر العربى القديم ، الذى يتيح لهم التعقل والتأنى فى تجاوز الخاطرة إلى الخاطرة ، والفكرة إلى الفكرة ، فى شعر صنعى بارد لايمل التكرار الشكلى ، ولايتجاسر على اختراق الوعى .

إن المناخ الذى تتطلبه تلك الصور يهتم بالمدهش والمثير ، ويهتم بنبض الكلمة التى امتاحت من اللاشعور ، وبعد امتلائها بهذا البعد القديم ، تختلط بالمعاش فيخصبها اللا شعور الفردى ، فتصبح أكثر امتلاء بالقديم والحديث ، بالداخلى والخارجى ، أو الذاتى والموضوعى — فى صورة هى التركيبة السحرية ، مثل هذه الصورة تتطلب قراءة شاعرية .

الصورة المفردة ، والصورة المركبة

من دراسة الصورة — عند محمود حسن اسماعيل — تشكيلها ، طبيعتها وجوهرها ، تبين أنه لايقتصر فى تصويره ، على الصورة الجزئية التى تتفاعل مع

غيرها ، تتراوح محدثة الأثر الموحد ولقد تنوع شكل الصورة ـــ عنده بتنوع الأثر ، ومقدار الدوافع المكونة لها .

فكانت بجانب الصورة المفردة الصورة المركبة .

الصورة المركبة

ونعنى بها أن الشاعر لايعتمد فى تصوير الحالة ، أو أبراز المشهد ، أو تجسيد الفكرة ، وتجريد المحسوس على صورة واحدة ، بل يجنح إلى إنماء الصورة ، أو الإتيان بصورة جزئية مماثلة ، أو صورة أخرى مقابلة ، المهم فى كل هذا ، هو الوصول بالصور التى تكون الدوافع المتفرقة إلى إحساس موحد عن طريق وفرة الصور ، وتداخلها وتفاعلها . يقول :

ولاحت مآذنها فى الظـــلام   وقـد أذهـلتها عوادى الـــغير
سواعـد مشلولـة فى الـفضاء   تجمّـد فيها دعـــاء الـــبشر
تمد إلى اللـــــه راحــــاتها   وتـزأر فى صمتها المستمر[1]

الصورة الأولى ـــ صورة المآذن التى لاحت لهول مابها فى شدة الظلام ، لعلها لاتثير أقل من الإحساس بهول المأساة ونكبات الدهر ـــ والثانية ـــ صورة السواعد التى مدت وهى مشلولة متجمدة الدعاء ، إلى الله ـــ وهى نفسها المآذن ، بعد أن نميت واتضحت فى ضوء الشلل ، وتجمد الدعاء ، والثالثة ـــ صورة المآذن نفسها ، وهى تزأر مستجيرة من هول الدهر .

والصور الثلاث ، قد تفاعلت لأجل تصوير المأساة التى تتبلور فى « الوقوع فى المصيبة ، والعجز المطلق عن الخروج منها » وبكل فرعياتها ، وإيحاءاتها المتنوعة .

ويكاد يكون هذا الشكل من الصور ، أداته الغالبة فى التعبير والتصوير وتتسم الصور المركبة ، عند الشاعر بالسمات الأتية :ـــ

أ ـــ الاكتظاظ

ويكون نتيجة ، لحالة الاستغراق اللاشعورى ، ويقصد بها « أن الشاعر يكون

(١) قاب قوسين ص ٧٢

فى إحدى الصور ، فإذا به يلتفت فجأة ، فيقف ليصور جزئية من جزئياتها بصورة أخرى ، قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستحقه فى مجملها فضلا على جزئية من جزئياتها »[٢]

والصورة المكتظة ، مركبة ، متداخلة ، لكن تنمية إحدى جزئياتها يعطل من دينامية التفاعل ، وقدرته على إحداث الأثر المركز . والصورة فى هذه الحالة ، تكون تهويمية لايقصد بها إلا الايحاء ، فهى صورة شعرية ظليلة ، أظهر خصائصها « الطرطشة العاطفية » أو مايطلق عليه « تناثر الدوافع » وهى أدخل فى مجال الوهم Fancy منها فى ملكة الخيال Imagination ، لكنها ليست معيبة — عنده — بشكل مقيت ، لأن هذه الصور تمتاح عنده من اللاشعور الغامض ، وتلج إلى منطقة اللا وعى البدائية ، فتأتى الغرابة فيها إيحاء بالآلفة المقدسة البعيدة ، من خلال إشاعة الأجواء السحرية الأسطورية ، والأجواء الدينية ، والعوالم الصوفية : يقول :

ترفض مثلى
أرض سمعت نجوى الله على شفتيها
أصغت ورنت
ثم أضاءت حلك الدنيا من حديها
ثم تهادى خطو الرسل
يدفق نورا بين يديها
عانق فيها كل نبى مرّ أخاه
وغدت كل حصاة فيها قدس صلاة[٢]

كان من الممكن أن يكتفى الشاعر بخلق الإحساس نحو قدسية الأرض ، ونقائها ، ولكن الصورة الجانبية (تهادى خطو المرسل يدفق بين يديها) قد استهوته ، فنسى أنه كان يتحدث عن الرفض ، وأن قدسية الأرض مجرد صورة من صور الرفض . وانعطف معها متتبعا القصة من خلال اللاشعور الدينى والحدس التاريخى ، موسعا الإحساس ، ومشتتا إياه ، يقول فى نفس القصيدة .

(١) التفسير النفسى للأدب ص ٩٤
(٢) صلاة ورفض ص ٨ — ٩

حين أتاها حادى النور
.. فوق سفين ، عبرت لج الغـــيب
وطارت دون شراع
عبر نداء الأفق الأعلى
يسبح فى يمناه شعاع
فدنا منه ، وشرب الحق من الآيات(١)

* * *

إلى إن يعود مرة أخرى ، إلى صورة الرفض التى هى موضوع القصيدة

أرفض أن أتوهـم نعش خيـال عبرت فيـه !!(٢)

ب ــ التوسع

لايكتفى الشاعر ــ أحيانا ــ بالصورة المركبة ، التى تتكون بدورها من مجموع الصور الجزئية المتفاعلة ، بل يلجأ إلى صنع خيال فى الخيال ، ويتم ذلك بتخيله عالما ثانيا غير العالم الذى يعيش فيه ، ولكنه يعادله . يحدد إطاره فى شىء لايمكن النفاذ إليه ــ بمنطق العقل ــ معتمدا فى تحديد هذا العالم الخيالى واختياره ، على سلفيته الأسطورية ، وسبح خيالاتها ، ولكن الشاعر ، لم يكتف بذلك ، بل يلجأ إلى تجميع المتباعدات وتوحيدها فى صور جزئية أو مركبة ، باعتبارها مضمونا للخيال الثانى .

وهذا النمط من الصور المتوسعة موجود فى شعره ، الذى يثور فيه على كل ماهو مرذول ، ولا إنسانى .. يقول مصورا العالم المرير

عبرت بها فى وجـــــوه العبـــــاد	وأوغــلت حتـــى ضمير الضمير
فأبصرت كهفـــا على راحتيـــه	خريـف تهلـل فيـــه طيـــور
وقومــــا يصلـــــون من حولهم	جنــادب مشبوحـــة فى الصريـــر
يغشى صداهـــا عبير الذنـــوب	وتقعـــى الخطايـــا على أرضهـــا

(١) صلاة ورفض ص ٨ ــ ٩

(٢) صلاة ورفض ص ١٤

تجوع فتلبس وجه الرياء   براقع ينسلن من عرضها
وتعرى فتلتف فى هالة   من الزور تضرع من ومضها
وأعشاش بوم تدس الضياع   وتسكب منه ابتسام الشعاع
لها عالمان : عواء دفين   وآخر أعراس حب مشاع
ومن طبعها أن تشق الشعور   طريقين .. صمت ورؤيا خداع
وأدواح موت كستها الحياة   سرابيل يرفل فيها العدم
وجاثين فى حفر من ظلام   عليها من الزور أشقى خيام(1)
الخ ... الخ

حتى ينتهى من تصوير هذا العالم المرير .

وتجميع المتباعدات — يتجلى — فى الصور الجزئية — يغشى الصدى ، عبير الذنوب ، تقعى الخطايا ، تدس الضياع ، تسكب منه ابتسام الشعاع ...الخ .... الخ

ولايكتفى الشاعر بتفاعل هذه الصور وتداخلها ، فلقد استعان بها فى خلق إطار خيالى ثان ، فى غيابة الضمير يستطيع من خلال الإحساس به وتصوره رؤية أبعاد العالم المرير والبصر بعناصره .

ولطبيعة تجربته ، وهى البحث عن حقيقة الذات والأشياء ، فى مواجهة الفوضى والاضطراب اللذين يعيشهما ، يعد هذا الشكل من الصور ملائما لما يغمض فى الشعور ، ويعجز عن رؤيته فى النفس ، إذ التناسخ فى الأشياء ، أو الولوج فى المعانى — فى هذه الحالة — أمر شيق وعسير لايستطيعه إلا ذو قدرة تخيلية فريدة كهذا الشاعر ، الذى أوتى حذق الشعور ، وعبقرية الخيال .

ج — اعتماد الصورة على القص والحوار

العنصر القصصى فى التعبير يجنب الشاعر المباشرة والغموض ، ويجعله أقدر على الإيحاء فتكتسب به « العواطف الذاتية مظهر الموضوعية »(2) محتفظة فيه

(1) قاب قوسين ص ٣٧

(2) النقد الأدبى الحديث ص ٤٥٤

الصور الجزئية بذاتيتها وتماسكها مكتسبة وحدة بنائها من هذا الإطار القصصى الخاص الذى يتميز من الإطار القصصى فى شكله وطبيعته . ومن هذا النوع قصيدة الشاعر « فاتنتى مع النهر »[1]

مرت على النهر فقــالت له … وموجـه فى خشعـة الساجـد

يانهر قاسمنــــى الهوى مرة … وهـات أخبـارك عن عابـدى

فغمغـم النهر وقـامت لها .. … أمواجـة تلقـى صلاة الحنين

والشمس فوق الشط غربـية … صفراء كالشك بوجه اليـقين

وقـال ياعـــذراء عنـــدى له … أسماء دمـــع ومغـــانى أنين

كم مرّ بى ، تحمـل أقدامـــه … شجون أزمان ، وبلـوى سنين

أنغامـه مرتـــعشات الصدى … والناى مفجوع التغنى حزين

لم تتـــرك الدنيـــا له فرحـــة … ينقلها موجـى إلى العـاشقين

كأنما ذوّب أيامـــــــه … وعب منها سكـرات الجنـون

سألتـه : ياابـــن الأسى رحمة … فالنوح لايطرب سمع الصبـاح

مالك لاتلهـــم غير الأسى ؟ … ولاتغنـــــى غير نار الجراح !

فقـال : يومـا ستـلاقى هنـــا … عذراء من حور السمـــاء الملاح

تبـحث عنـى : فأجبها .. مضى … صبك فى الليل غريب النواح

أنت التـى أسلمتـــه زورقـــا … فى لجة الدنيـا لهوج الريـــاح

فمـر كالنسيـان بى وانطـوى … صباحـه عنـى شقيـــا وراح

فالشاعر ـــ هنا ـــ من خلال الحوار الموضوعى بين الفاتنة والنهر ، قد أبرز الحوار الذاتى بينه وبين نفسه ، مستعينا بالقص الخارجى الذى يعبر عن القص الداخلى فى إطار التجربة الخاصة للشاعر ـــ ليقرر حقيقة الألم الذى يسيطر عليه نتيجة إحساسه بالغربة فى هذا العالم المرير .

وكثيرا مايستعين بهذا النمط من التعبير لإبراز مضمون الحوار الدائم بينه وبين نفسه من ناحية ، وبين نفسه المظلمة ونفسه المتعلقة بالنور من ناحية أخرى .

يتم هذا الحوار معتمدا على التشخيصات الملائمة لطبيعة الموقف الذى يرتبط

(١) قاب قوسين ص ١٥٨

به على أن هذا العنصر القصصى الحوارى لايؤثر فى طبيعة الصور الجزئية ــ عموما ــ ويظل تأثيره ظاهرا فى البناء الصورى ووحدته العضوية .

عيوب الصـــورة

أ ــ الوهم Fancy

من المسلم به ، أن الصورة تبدأ من الواقع الحسى ، لكنها يجب أن تتخطاه ، وإلا فَقد أهمُ جانبى العملية الخيالية ، وهو تحليل الواقع ، وتفتيت جزئياته ، كى يعاد تركيبه وتنسيقه وفقا لأحاسيس الشاعر الملازمة له فى حينها .

والوقوف عند مجرد رصد التشابه الحسى وتسجيله ، يعنى أن عناصر التجربة المتخيلة ليست جديدة ، مما يستتبع بالضرورة عدم قدرة الأدوات التعبيرية على الإيحاء بالحالة النفسية للشاعر ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الذى يعمل فى هذه العناصر ، ويضم شتاتها ، ليس هو الخيال بل المرحلة الدنيا منه أقصد الوهم .

وهناك ــ مثلا ــ تستدعى فيه الأشياء المتشابهة فى الواقع الخارجى بفعل قانون الترابط ــ يقول الشاعر .

إلهى ..
وإن ذبــلت فى يدى الزهـــور
وجـــفت حوالى كل العطـــور
ولم يبـق حتـىٰ خريـف الـغصون
وأحلامـــه فى ربيـــع الظنـــون
ولم تبـق للظـل رؤيـــا سفـــوح
على فرحهـــــا مال طير جريح
وآنـــا يغنـــى وآنـــا ينـــوح
وآنـــا على صمتـــه يستـــريح
. . . .
فأنت العـــبير ، وأنت الربيـــع

وأنت الغدير ، وأنت الشعـــاع[1]

فالشاعر ، قد اعتمد فى إبراز فكرته على جمع وحشد كل العناصر المتشابهة ، فى حين أن خلع مظهر الألوهية على إحداها ، يعنى سريانها فى جميع العناصر .

ولو حاولنا أن نفرد بعض عناصر هذه اللوحة ، لنحدد مدلول كل منها منفردة عن القصيدة ، لكان ذلك المدلول هو نفسه مدلولها وهى داخل القصيدة ، يعنى أن الخيال لم يعمل من خلال عمليتى التحليل والتركيب فى ضوء الشعور الخاص بتجربة القصيدة ــ فمثلا ــ ذبول الزهر ــ وجفاف العطر ، معناهما ، أن الخريف حل بكل شئ ، فتولت الطيور ، وامحت الظلال فهذه الكلمات منفرده ، تعد الواحدة منها نتيجة للأخرى فى الواقع الخارجى ، وهى كذلك فى واقع الشعور أيضا ، حتى فى ضوء ماتقابله من صور الربيع الروحى للشاعر لأننى الذى أعمل فيها ، ليس الخيال الخلاق ، وإنما هى بحكم قانون الترابط ظلت ثابتة ومحدودة ، وبقيت وهى فى داخل القصيدة كما كانت وهى مفرقة فلم يتم بينها التفاعل .

وقوة الاستدعاء Fancy ، أو هذا النوع من النشاط الذهنى ، لم يستحوذ عليه كثيرا . فهو لكثرة تردده على محراب الطبيعة ، ومعاشرته لعناصرها ، يقنع أحيانا برائحة الزهر ولونه ، وحالة الشمس فى مغيبها وسكون النهر ، وهدأة الجو ، وغناء الطير ، لمجرد أنها تعطى دلالات رامزة لإحساسات فجة ومباشرة ، لم تعتمل فى نفسه طويلا . .

ــ ب ــ التنافر

ونتيجة ، لولوع الشاعر بالتشابه الحسى ، والوقوف عند الرصد الخارجى له ، فقد نتج نوع من التنافر بين عناصر الصورة ، ويعنى التنافر ، أن الوقع النفسى لأحد طرفى الصورة مناقض لوقع الطرف الآخر ، وهذا راجع لمجرد الاكتفاء بالتماثل الخارجى ، مما يستتبع بالضرورة عدم تفاعل الصور ومن هذا القبيل قوله من قصيدته « عاهل الريف »[2]

---

(١) نهر الحقيقة ص ١٥٤ ــ ١٥٥

(٢) انظر ــ عن بناء القصيدة العربية المعاصرة ص ١٠٠
وانظر أيضا الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٢٥٦ ، ٢٥٧

ياثور كيف غرتك أسواط الورى　　وتقطعت فى جانبيك جلودها
مرت على كتفيك محرابا إذا　　صلت به يفرى حشاك سجودها

فالسوط يشبه فى حركته المصلى صعودا ورقعا . لكن الوقع النفسى لكل منهما يختلف فى النفس ـ فالسوط يحمل القسوة والظلم والعدوان ، والمصلى يتسم بالأمان ، والرحمة والسلام والطمأنينة والإيحاء الذى تولده الصورة الأولى يختلف عن الذى تولده الصورة الثانية فى النفس .

ج ـ الاستسلام لاكتظاظ الصور

إن الاستسلام لصورة جانبية ، والعمل على تنميتها ، يرجع لعاملين ، أحدهما : هو الخضوع لاغراء جماليات الصورة وثانيهما : أن الدوافع التى خلف تكوين التجربة الشعرية متزاحمة ، بحيث لايستطيع الشاعر تبين الأساسى منها ، والثانوى ، مما يجعله يستسلم لصورة جانبية ، قد لاتعد أكثر من عنصر من عناصر بناء التجربة ، وبهذا تظل الدوافع مشتته ، فلا تتم الاستجابة الموحدة .

والجمال فى الصورة ، صفة عرضية فرديه[1] ، يؤدى الاستسلام له ، إلى إضعافها وعدم تأديتها لدورها فى بناء القصيدة ، إن الصبغة الأساسية فيها ، هى أن تجسد الرؤية الشعرية متسقة مع بقية الصور الأخرى مسهمة معها أيضا فى تنمية المسار الشعورى والنفسى ، والفكر فى القصيدة لتصل إلى مداه[2]

يقول الشاعر من قصيدته « المستجيرة »[3] .

وقالت أجرنى فقلت اخسئى
فمن غير رب السماء المجير !
تعاميت .. حتى ركبت الظلام
على هودج من ضباب الغرور
جناحاه من شهوات الحياة

---

(١) انظر مبادئ النقد الأدبى ص ١٦٨ وانظر كذلك الشعر والتجربة ص ٣٤
(٢) انظر عن بناء القصيدة العربية المعاصره ص ١٠٣
(٣) قاب قوسين ص ١٠٦ ـ ١٢٧

ومــن يأسهــا فى لقــاء المصير
هوى بك فى قاع ليــــل بهيم
تدورين فيه بخطــو الضريــر ..
دعينــى .. فمــالى يد فى أساك
ولاعبرت فى طريــق خطــاك
تنكرت .. حتى وهى ساعداك
فأقبــلت نادمــة تستــجير

يدور الموقف العام فى القصيدة ، حول إحساس الشاعر ، بأن ذاته وقعت فى الخطيئة ، فأقبلت تستجير ، وهى نادمة .

فالأبيات تحتوى على عناصر ثلاثة ، العنصر الأول ـــ صورة المستجير بعد الإفاقة ، والعنصر الثانى ـــ صورة الضلال ، والعنصر الثالث ـــ صورة هروب كل من الشاعر والذات من تحمل هذه الخطيئة .

فى العنصر الثانى ، لم يكتف الشاعر بالصورة المركبة فى

تعاميت ، حتى ركبت الظــلام
على هودج من ضبــاب الغــرور

فهذه الصورة وحدها ، كثفت كل مايمكن من دوافع خلف تجربة الخطيئة ، وكانت كافيه فى أن تسهم فى بناء الخط الشعورى العام ، ولكن جمال الصورة من ناحية ، وسيطرة بعض الدوافع الجانبية ـــ التى تمثل هول وفظاعة الظلام الذى يعتلى هذا الهودج الوهمى فى الذات ـــ عليه من ناحية أخرى ، جعلاه ، يسترسل فى تداعيات غامضة خاصة بنفسه وحده ، فيجعل للهودج جناحين من شهوات الحياة ، ومن يأسها . ثم يجعل الليل جبا مظلما يسقط فيه هذا الهودج .

وهذا الهودج نفسه ضرير فى عالمه . دون أن تضيف هذه الصورة الجانبية ، على الرغم من أنها تجسد إحساسا جانبيا لدى الشاعر ، بعدا جديدا فى صورة الخطيئة التى جسدت أبعادها الصورة المركبة « إذن فالافتتان بجمال الصورة فى ذاته ، أو بغرابتها ، وانسياق بعض شعرائنا وراء إغرائها ، ومايترتب على هذا من

تراكم الصور وتكدسها فى القصيدة بدون نظام ، يعد عيبا من أخطر العيوب التى تعترى الصورة الشعرية فى القصيدة العربية الحديثة ، بل إنه مجموعة من العيوب والأخطاء التى تجسدت فى عيب واحد ، فهو بالإضافة إلى أنه يحيد بالصورة الشعرية عن وظيفتها الأساسية باعتبارها أداة من أدوات التعبير والإيحاء ، يخل بوحدة القصيدة وترابط عناصرها ونمو الخط الشعورى النفسى فيها ، وأخيرا فإنه يعد عاملا من أهم عوامل ذلك الغموض الكثيف الذى تعانى منه القصيدة العربية الحديثة فى الكثير من نماذجها ، والذى يمثل حاجزا من الحواجز الضخمة التى تحول دون تعاطف القارئ العربى المعاصر مع القصيدة الحديثة[1] وهذا الكلام على إطلاقة يصدق على شعر محمود حسن اسماعيل أكثر من غيره لوضوح ظاهرة الاكتظاظ فيه ، مما سبب الغموض المستغلق لبعض قصائده عند معظم القراء .

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٠٤ ــ ١٠٥



الفصل الثالث

الرمز



محتويات هذا الفصل

١ ـــ بين الرمز والصورة
٢ ـــ طبيعة الرمز
٣ ـــ البعد الأسطورى للرمز
٤ ـــ كيف يتحول الرمز اللغوى إلى رمز شعرى ؟
أ ـــ تعديل المعنى المثالى وتوسيعه نتيجة لتفاعل الرمز فى السياق الشعرى
ب ـــ خلق معنى ذاتى للكلمة فى ضوء الشعور واللا شعور .
ج ـــ استدار المعنى المجازى بالوسائل الإيحائية الممكنة .
٥ ـــ تتبع أبرز الرموز عند الشاعر
أ ـــ الكوخ
ب ـــ النيل
ج ـــ الظلام
د ـــ النـور



١ ــ بين الرمز والصورة

الرمز ــ كالصور المتزاوجة ــ إذ لاحد فاصل بينهما ، فى أن كلا منهما تكمن مهمته بالدرجة الأولى ، فى القدرة على تنوير العمل الأدبى وإكساب المعنى سحر الجدة والحداثه[1] وأن كلا الاثنين يعمل على إبراز العلاقات بين تلك الأشياء التى تبدو كما لو كانت جديدة تماما .

وإذا كان « التجانس الكونى » يدرك مرة عن طريق الرمز ، كما يدرك مرة أخرى عن طريق الصور المتزاوجة ، فهل يعنى ذلك أن الرموز والصور شيء واحد ؟

لننظر إلى القصيدة التالية معا ــ ليتسنى لنا الإجابة عن هذا السؤال ، وعن أسئلة أخرى من هذا القبيل ــ يقول الشاعر :

أنا قبل أن أطأ التراب .. ،
سمعت صوتك هادرا كالموج يصرخ فى عروق
وسمعت نهش صداك
وهــو يشب كالإعصار ، فى أعمـاق ذاتى للتفجـر والشروق !
وسمعت دق يديك
فى بابى المصفد بالقيود ، وبالسدود الضاربات على رحيقى
وسمعت خطوك كالرياح
تذيق صمت الذل ماشاءت من الندم العميق
وسمعت كفك تلطم الوجه المكفن بالهدوء
على سفين فى سلاسلـــــــــه غريـــــــــق ....
وسمعت نارك فى الفضاء
تذيــق كل صدى سناك مجازر العـــدم السحيـــق
وسمعت زجرك للهديل

(١) انظر الدكتور مصطفى ناصف ــ مشكلة المعنى فى النقد الحديث ــ مطبعة الرسالة ــ القاهرة ١٩٦٥ ص ٨٨ ومابعدها فيما يخص هذا المبحث .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يفض نوح حمامة بسكينة الأقفاص جاثية الخفوق
وسمعت جمرك يلسع الأيام
وهى تسير فى خلدى مطفأة البريق
شوهاء .. ثاكلة الوجود .. ،
تئن ضاحكة .. ،
وترتع فى الطريق بلاحريق
بكماء ، غافلة السكون ،
تموت بين يديه ، وهى تعب زمزمة الحريق !!

★ ★ ★

زمجر على كبدى ، على جسدى
على روحى المؤثر فى خيالك
واعصف على قلبى ، على دربى
على وترى المصفد فى حبالك ،
.. وانزف لهيبك فى دمى ، وعلى فمى ،
واصهر وجودى فى اشتغالك(١)

عندما نواجه هذه القصيدة ، ندرك للوهلة الأولى — مانسميه صورا ، مثل « الصمت الهادر » « نهش الصدى يشب كالإعصار » « السدود الضاربات على الرحيق » « الصمت كالرياح يذيق صمت الذل من الندم العميق » « وسمعت نارك فى الفضاء تذيق كل صدى سواك مجازر العدم العميق »الخ...الخ

كل صورة من هذه الصور وغيرها رغم تفاعلها وتزاوجها ، سواء أكانت جزئية أم مركبة ، لم تكد تبرح إطار الحواس الخمس فى إشارتها غير الحسية ، أى أنها حسية فيما تمثله ، لأن ماتمثله بطبيعته مرتبط بالحواس ، فهى لاتعطى — إذن — أبعد مما تمثل ، فى حين أن الرمز الشعرى « عبارة عن إشارة حسية مجازية لشئ لايقع تحت الحواس »(٢)

(١) صلاة ورفض ص ٧٢ — ٧٥

(٢) Grond Larousse Ency Elopè dique. Paris 1969. Art. symbol

نقلا عن « بناء القصيدة العربية الحديثة » د . على عشرى زايد ص ١١١

ولايتصور أحد أن الشاعر لايريد أن يحدث تأثيرا فى قارئه بأبعد من معانى هذه الصور . كذلك لايستطيع أحد أن يستشف ماوراء هذه الصور وهى متضامة ، إذا قنع بمقولة التجسيد والتشخيص التى يتفنن الشاعر فى إحداثها فى القصيدة عن طريق التنمية الحسية لصورة الشئ ، هذا الشئ الذى يأخذ أبعاد الشبح الغريب .

إن الشئ الذى يجهد الشاعر نفسه فى إنمائه وإبرازه عن طريق الوفرة الهائلة من هذه الصور لهو شئ لم تكن الحواس المعهودة جديرة بصياغة إطاره وتحديده ، لابد إذن ، من حاسة متفردة بصفات تشف عن صفات الحواس الأخرى لاتتميز منها ، أو تحل محل مايمثلها ، هى ببساطة حاسة إدراك الرمز الذى يتميز على حد قول كولريدج [*] « بشفافية الخاص (النوعى) فى الفرد أو شفانية العام (الجنس) فى الخاص ــ فوق كل شئ وبشفانية الأبدى ، فى الزمنى من خلاله »[1]

الرمز يبحث فى القصيدة على مستوى الأسلوب ، وفى تتبع بناء الرمز ، يجب ألا ننسى أن بناء الصور المتزاوجة والمتفاعلة ينطوى على تجانس اللا تجانس ، فهل يعنى ذلك شيئا ، ونحن بصدد بيان طريقة بناء الرمز ؟ لننظر أبنية القصيدة إن ثمة شيئا غير مرئى يسرى فى السياق .. لكن وجوده يتوقف على أشياء تدرك بالحواس المعهودة ، هى فى جملتها محسوسة إذن نحن إمام شيئين ، أحدهما فى المقدمة ، والآخر فى المؤخرة ، يعتمد أحدهما فى وجوده على الآخر .

إن الشئ المحسوس فى القصيدة هو مايمثل فى « سمعت صوتك هادرا كالموج يصرخ فى عروق » « وسمعت نهش صداك وهو يشب كالإعصار فى أعماق ذاتى للتفجر والشروق » « وسمعت دق يديك فى بابى المصفد بالقيود . وبالسدود الضاربات على رحيقى » « وسمعت خطوك كالرياح ، وسمعت كفك .. وسمعت نارك . وسمعت زجرك .. وسمعت جمرك » .

ولايمكن أن ننكر أن الشئ غير المرئى موجود فيما يمثله الشئ المحسوس ، إن

(*) الشفانيه ، والشاف ماهو نصف شفاف ، نظرية الأدب ص ٢٤٣ (هامش) .

(١) نظرية الأدب ص ٢٤٣

كليهما موجود فى الآخر ، الشىء غير المرئى يصبح قريب الإدراك ، سهل الفهم ، إذا عرفنا أنه يهدر كالموج صارخا فى العروق ـــ يدق بيديه على الباب الداخلى لرحيق النفس ، ويزمجر خطوه مبددا صمت الذل ـــ تلطم كفه الموات ـــ ، ثم هذا المارد العتى يستحيل إلى نار تذيق الصدى مجازر العدم السحيق ، وجمرا يلسع الأيام البكماء الباهته التى تمر من عمر الشاعر . ثم هو فى النهاية زجر لهديل الحمام ونواحه باكتساب الرمز هذه الخصائص الواقعيه وتجاوزها ، وبدغدغة المادة وتخوم الواقع ، إلى حد يصبح هذا الواقع مطابقا للذات من خلال العلاقات الجديدة بين الصوت الهادر ونهش الصدى الذى يشب كالإعصار ، واليد التى تدق أبواب الرحيق ، والخطو المزمجر كالرياح ...الخ .. ، يصبح إدراك أبعاد هذا الشىء الآخر غيز المحسوس يسيرا ، ..

إت الشىء المدرك بالحواس ، المتمثل فى الصور والأشكال المحسوسة ـــ سمعت صوتك ، وسمعت نهش صداك وسمعت دق يديك . وسمعت خطوك ـــ وسمعت كفك ـــ وسمعت نارك ـــ وسمعت زجرك ـــ وسمعت جمرك ـــ زمجر على كبدى ، على جسدى ـــ على روحى المؤثر فى خيالك . واعطف على قلبى .. على دربى ـــ على وترى ، وانزف لهيبك فى دمى ، وعلى فمى واصهر وجودى فى اشتعالك ـــ هو الدال الذى نمت أشكاله ، وتطورت صوره فى السياق ، فنما وتطور بنموها وتطورها ذلك الشىء الثانى ـــ المسمى بالمدلول ـــ الذى يهدم الليالى ، ويصعق الرمام ليبنى الحياة ، بقوته غير العادية ، وقدرته الفائقة ، إنه يتجسد من خلال العنف الفوضوى والثورة التلقائية لعناصر الطبيعة ، إنه عنف يبدد ويهدم فيصعق ، فيستحيل السكون إلى حركة ، والموت إلى حياة ، والأيام الهامدة إلى سجل حافل بالانتصارات والأمجاد .

إن هذا العنف المنتصر لايتحقق إلا فى هذا المارد الثائر الباعث أو تلك الحقيقة المجردة التى تتضمنه .

والعلاقة بين الشىء الأول ، والشىء الثانى ـــ كما لاحظنا ـــ علاقة تجانس ، فالشريك المرئى فى تجانس مع الشريك غير المرئى الذى يستمد منه وجوده ، ومن

دون هذا لايقوم الرمز ، كما أن الشريك المرئى يجب « أن يستمد وجوده من الواقع ويجعله قابلا للفهم »[1]

فكلا الشيئين ـــ المرئى وغير المرئى ـــ يشتركان ـــ إذن ـــ كل فى طبيعة الآخر ويمثلان جنبا إلى جنب ولايختفى أحدهما فى الآخر ، وإن كليهما يعتمد فى إيحائه وتأثيره على الآخر . لذا لايمكننا القول بأن الرمز والصور شئ واحد ، بل هما مختلفان من حيث البناء ، على الرغم من تعاونهما فى الأداء ، ومختلفان فى درجة التجريد فالرموز أكثر تجريدا من الصورة التى تدرك بتداخل الحواس وتراسلها ، فى حين أن الرمز يكمن فى لامحدودية الإيحاء من خلال ذلك التركيب المعقد ، هذا فضلا عن أن الصور الجزئية (الصمت كالرياح يذيق ... الخ وسمعت نارك ـــ مثلا) تعتبر عناصر فى بناء الرمز . لهذا يصبح الرمز أكثر عمومية وشمولا من الصور فى استيعاب رؤية الشاعر بكل أبعادها .

من هنا يعد مبحث الرمز ضروريا من جهة افتراقه عن الصورة ، فما طبيعة هذا الرمز ـــ إذن ـــ فى شعر محمود حسن اسماعيل ؟

٢ ـــ طبيعة الرمز

لنقرأ معا المقاطع التالية من قصيدته « هتك البراقع » لنتعرف هذه الطبيعة من خلالها

ـــ ١ ـــ

وقـــالت ـــ.. وقـــد أبصرت راكعـــا
يسبـــــــــح فى غير وقت الصلاة !
أهـــذا تقـــى ؟ فقبـــلت : اسكتـــى
شقـــــى من الأمس عادت خطـــاه
يدب بها فى هديــــــر الضيــــــاء
ويلعـــــق أوهـــــام صيـــــد يراه
دعيــــــه يسبـــــــح كما يشتهى

(١) انظر الشعر والتجربة ص ٩٤

فمـــا عاد شيء يسمـــى إلـــه
سوى اللـــه فى ملكـــه لايـــرى
ولايعبـــد النـــاس ربـــا سواه

★ ★ ★

— ٢ —

وقـــالت : وقـــد أبصرت صائحـــا
فصيـــح الـــلسان كسيحـــا الضمير
وكيـــف بهذا تسير الحيـــاة !
ويزحـــف إصرارهـــا للـــنشور ؟
لقـــد نفـــخ الصور فى كل شيء
فمـــا بالـــه فى صداه يدور
ومابالـــه واقفـــا فى خطـــاه
وقـــوف الـــعصا فى يمين الضريـــر !
ومابالـــــه ؟ قلت : لاتسألى
فهـــذا الـــذى مات منـــه المسير

★ ★ ★

— ٣ —

وقـــالت : وهـــذا الـــذى فى السمـــاء
له هامـــة من شعـــاع ذميم
تعـــالى بأمشاج رزق لقيـــط
من الغـــار تخجـــل منـــه سدوم
يظـــل بجفـــنين يستـــر جعـــان
من الأمس أشلاء طير رميم
ويبنـــى بما خلفتـــه الريـــاح
شبـــاب الجديـــد بنـــعش القـــديم
فقـــلت : اتركيـــه لأوهامـــه
ستصعقـــه يقظـــات النجـــوم !![1]

(١) نهر الحقيقة ص ٤٢ — ٥٠

تبدو المقاطع السابقة للقارىء المتعجل ـــ كما لو كانت منفصلة ، ولكنها فى ضوء القراءة الواعية تتكشف العلاقات بين صورها المتزاحمة عن جوهر الرباط الذىّ يشملها جميعا .

ففى المقطع الأول : « راكعا يسبح فى غير وقت الصلاة » « يسبح كما يشتهى » « لأنه شقى من الأمس عادت خطاه » « فأصبح يلعق أوهامه صيد يراه » .

وكل صورة منفردة ، لاتوحى بأكثر مما تعبر عنه ، فى الصورة الأولى عبادة خاصة بطريقة خاصة ، تستغل الأوقات غير المحددة للصلاة . وهذه الصورة توحى فى ظاهرها بالتقى والورع ، ولكنها فى ضوء الصورة الثانية ، عبادة تابعة للنوازع والهوى ـــ إذن ـــ هى عبادة غير محكومة بضوابط الدين .

فى ضوء الصورة التالية من نفس المقطع ، تتضح ماهية العبادة وأبعادها بتحدد خصائص ذلك المتعبد . إن هذا الأخير ، شقى من الأمس ، غلبه ضلاله القديم فعاد يمارسه ، وظل يلتقط الفرص الوهمية والسوانح التى يشبع بها مشتهاه .

إذن ـــ أصبحت العبادة فى ضوء ذلك المتعبد ، سلوكا ضالا وهمى الإله ، أو إن شئت فقل ، هى « الخطايا » .

يقرأ المقطع الأول فى ضوء فكرة « الإثم أو الخطايا » وإلا فماذا يعنى الراكع الذى يسبح فى غير وقت الصلاة ـــ وهو نفسه شقى بما حملته خطاه من أوزار الأمس ، ينتهز فرصة الصيد الوهمية ، هذا الراكع لايسبح لله رب الناس .

إن الذى يربط بين هذه الصور جميعا هو فكرة « الخطايا » التى تتضح ـــ بدورها ـــ من خلال مستويين ، أحدهما للعابد والآخر للمعبود ، العابد ينزع باستمرار لتأدية دوره مدفوعها بالتلقائية والعادات الفطرية ، التى لاتحد من فوضويتها واندفاعها قوانين وضعية أو سماوية ، كل ماتتطلبه هذه العبادة المستمرة ، هو انتهاز فرص وهمية للاشباع الغرائزى ، إذعانا للمعبود الوهمى داخل أى نفس مظلمة ، إن هذا المعبود الوهى لايمكن أن يقره عقل ، أو ترضى عنه موضوعية ، كل مافى الأمر أنه ليس ربا واحدا لجميع الناس ، والناس جميعا لاتعبد

إلا ربا واحدا ، صدرت عنه القوانين السماوية ، وباركته القوانين الوضعية .

ففكرة الخطايا معنى غير واقعى ، استمد وجوده من الواقع الذى تعالى عليه ، وإن كان لم يستغن عنه . إن الرمز يكتسب ثراءه ، بتعدده واختفائه مرة وظهوره مرة أخرى .

لنترك المقطع الأول ــ ناظرين ــ هذا المستوى الأول من المقطع الثانى الكائن فى ذلك الصائح فصيح اللسان ، كسيح الضمير ، الذى يدور فى صداه على الرغم من تجدد الحياة حوله ــ ذلكَ الصائح نفسه لايعطى فى حياته أكثر مما تعطى العصا فى يمين الضرير . إنها ــ أى العصا ــ لاتعين إلا على تحسس الخطا ، فهى أمان خارجى للسيطرة على المحسوسات وتحديد أبعادها ، هكذا يتصورها الضرير ، فى مقابل الإحساس الحقيقى الداخلى بعدم القدرة على التمييز الخارجى ــ إذن ــ هى ليست إلا وسيلة خارجية للاحساس بالنقص ، وفى حقيقة الأمر ــ لاتستطيع العصا بمعاونته أن تكتشف أبعد مما تتحرك قدماه . فمداره ضيق رغم اتساع المدارات الأخرى . خلاصة مافى هذه الصورة أن العصا محدودة العطاء جدا . ومثلها تماما ، ذلك الصائح الذى لايمتد أكثر مما يشغل ، ليس له ماض ، ولاحاضر ، ولا مستقبل ، إنه ابن اللحظة ، استمتاع ولذة مباشرة ، هذا الصائح لايفعل إلا مايرضى الشيطان ، لارقابة للعقل على الضمير إطلاقا ، لكنه فجّ فى تعبيره الذى يأبى إلا على نفسه ، لاتهمه النتائج ، أو حكم الدين أو المجتمع ، هذا الشىء ــ إذن ــ ليس خارج الطبيعة البشرية إنه داخلها .

الرمز ــ هنا ــ له طبيعته الخاصة ــ إذ يكمن فى المعنى الذى يعنى شيئا آخر وراءه ، وهذا المعنى نفسه أحيانا يظهر فى ذلك الصائح فصيح اللسان ، كسيح الضمير ، الذى يدور فى صداه . إن هذا المستوى المحسوس يمكن أن يفضى بأبعاد ذلك الصائح . إنه صوت الغريزة الفوضوى ، الذى يعبر عن نفسه غير آبه بالضمير الذى يختزن بداخله قوانين الدين والمجتمع ، إن هذا الصائح يتمنى أن يشبع رغبته فى اللحظة ... الخ

فى ضوء فكرة « الغريزة » يصبح المستوى الأول مفهوما ، المستوى الأول ، يعبر

عن المستوى الثانى ، كما لايمكن الاستغناء بالمستوى الثانى عن المستوى الأول . كلاهما يضيف للآخر ويثريه ، وأحيانا يختفى عندما يعبر المستوى الأول عن بعث الحياة ونشورها من خلال الثورة التى تغير كل شىء ، وأحيانا يتضح المستوى الأول ، وإلا فكيف يفهم (الصائح فصيح اللسان ، كسيح الضمير ، الواقف فى خطاه ؟) .

فى ضوء الفصاحة فى التعبير عن شىء داخلى لايخضع لأية قوانين متفق عليها ، يصبح هذا التعبير المتسم بالعنف ، صرخة لحظة ليست لها أبعاد الإنسانية واللذة بهذا المفهوم مؤقتة عابرة .

الرمز ـــ هنا ـــ فى مرتكز العلاقة بين المستويين فى شكل لايتميز فيه الرمز عن المرموز إليه .

وكما تظهر الخطايا مرة فى الفعل والسلوك ، ومرة أخرى فى الغريزة والمسبب تظهر مرة ثالثة فى شكل آخر كما يلى .

وعن الغريزة فى المقطع الثانى ـــ لكى يسهل الإدعاء بأننا نطوع المستوى الظاهر ـــ أعنى به الصور ، لفكرة هى مانسميه رمزا .

فى هذا المقطع ، شبح غير مرئى فى السماء ، له هامة من شعاع ذميم ، اقترب من السدوم ، حاملا معه أمشاج رزق لقيط ، يختلف فى طبيعته عما تتطلبه طبيعة النجوم ، كل مايحمله هذا الشبح بقايا طير رميم يظل يسترجعها فى حضرة النجوم ، محاولا أن يستغل هذا الهدم فى بناء الجديد الخاص به أو بصاحب الطير الرميم ، ولأن طبيعة هذا الشبح تتنافى مع طبيعة النجوم فمصيره أن يصعق منها .

إن الربط بين هذا الشبح الذى يغوى الناس بالوقوع فى الخطيئة ، لأن الخطيئة دأبه وديدنه ، وحصيلة عمله ، وبين ماتمثله هذه الخطيئة من عار يلحق بكل من يقترب من الأرض ، أو من يحكمه جسده ، وتسيطر عليه غرائزه ، وماتنكره قوانين السماء ـــ متمثلة فى النجوم ـــ من رمام البشر وخطاياهم ، وبين مايمكن أن يترتب عليه وقيعة الناس من هدم لمعايير خلقية ، وبتصويره لهم عالمه الشيطانى الجديد ، الذى لاتصنع عناصره إلا مما خلفته الرياح من نعش كل قديم ـــ هو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ذاته ربط بين الجانب المحسوس فى الرمز والجانب غير المحسوس .

إن هذا العالم الجديد الذى يهيئه الشيطان لايتناسب إلا مع كسيح الضمير ، الذى يسبح فى غير وقت الصلاة لمعبود غير الله ، لأن عالم الشيطان هو من أوهام مثل هؤلاء الأشقياء الذين لايهمهم غير أن يعبروا عن غرائزهم بطلاقة غير مشروعة . إن ماتفعله يقظات النجوم ليس إلا حرق مسبب ،هذاالفساد، والتناقض بين مستويين من التعبير ، أحدهما خاص بالجسد ولعب الشيطان به ، والآخر خاص بالتسامى ، وإظهار السماء لمظاهره لجدير بتحديد الرمز .

إن الطرفين المشتركين فى العلاقة ـــ هنا ـــ حيّان ، كلاهما يفهم من خلال الآخر ، ولايمكن أن ينفصل عنه .

ولعل الرمز ـــ هنا ـــ كامن فى الايحاء « بالشيطان » إنه من صنع القصيدة ، وليس صنع آخر سواها ، إنه لم يكن موجودا قبل قراءتها ، بل من خلال قراءتها أصبح وجوده فعليا ، متضحا مرة ، وغائما أخرى .

فى المقطع الأول يتضح بعد الشيطان الأول « فى الأثم أو الخطايا » وفى المقطع الثانى فى « الغريزة » وفى ضوء الفكرتين ـــ تيبسر الايحاء بالشيطان فى المقطع الثالث ـــ والشيطان فى القصيدة هو الرمز العام .

وفكرة « الخطايا » تستمد جزءا من الواقع فى المقطع الأول ، بافتراض وجود علاقة من نوع ما بينهما ، وهو نفسه فى المقطع الثانى يتضح فى الغريزة التى تشع خلال الجزء الخاص بالواقع ، وفى المقطع الثالث يختفى « الخطايا » وتغيم « الغريزة » لتبرق بعض وجوه الرمز فى « الشيطان » وبتعدد الوجوده المختلفة ـــ للرمز العام « الشيطان » تصبح العلاقة بين الرمز والمرموز إليه شديدة التعقيد ـــ فى هذه الحالة ـــ ليس الرمز هو الدال ، كما أنه ليس هو المدلول ، إنه العلاقة بين الدال والمدلول ، لذا فهو يظهر فى أحدهما ثم يغيم ، وهكذا دواليك ، وليس من قبيل الاضطراب أن يكتسب أبعاده من أحدهما مرة ـــ بافتراض وجوده فيه ويشع خلال الآخر مرة أخرى ـــ على أنه فيه أيضا .

وهو بهذا المفهوم فكرة داخلية يحددها مايوحى به السياق فى ضوء قراءتى له .

وليس من الضرورى أن يتفق أكثر من قارىء فى مفهوم هذه الفكرة نظرا لأن مايوحى به هذا السياق لاحد له .

وإذا عدنا إلى القصيدة فسوف نجد ضربا من الشبه والتسوية بين الرمز والمرموز إليه . فى المقطع الأول ، وفى المقطع الثالث ، يتشابك الشبه والتنوع فى فكرة « الشيطان » والمعنى العام لاينتج إلا من خلال التشابه والتنوع والتشابك .

والتداخل فى كل مقطع بين الرمز والمرموز إليه أمر لاغنى عنه لأن أحدهما لايمكن أن ينوب مكان الآخر ، لأن كليهما ضرورى فى وجوده ، فمن خلال الأول ينمو الثانى ويتفرع[1]

وبجانب هذا النمط الذى يكتشف الرمز بمعاونة فكرة داخلية مفترضة من خلال بناء الرمز ذاته وتشكيله وسياقه فى القصيدة . ـــ نمط آخر . اقرأ قول الشاعر

سجدنا عليه ، وطال السجود
فقمنا ندوس على جبهته
ومن صدره انشق فينا الوجود
وفى صدره ارتد عن خطوته
وطال المسير ، ودرنا ، وعدنا
سكونا ذليلا على راحته
وعاد كما كان فى قلبه
شعورا ضريرا على ذرته
تدور الرياح بأنفاسه
وتجرى الأعاصير فى كأسه
ويهتز شىء بإحساسه
يلف السياط على كل حى
ويحد الفناء إلى كل شىء[2]

(١) انظر مشكلة المعنى فى النقد الحديث ـــ ص ٩١

(٢) قاب قوسين ص ٢٢٢

التراب ، ظاهرة فى متناول الجميع ، تقع عليه حواسهم ، ولايختلفون فى تحديد طبيعته وتحليل عناصره ، هذا على فرض وجوده خارج الأبيات لكنه ـــ داخلها ـــ رمز لغوى يشير إلى مفهومه فى السياق الشعرى ، إنه يمثل الشىء ونقيضه ، فلقد طال السجود عليه ، لأنه مصدر تشكيل الوجود وولادته ، وهو مسرح مسيرنا الطويل ، عليه تمارس الحياة بأنفاسها ، بعنفها ولينها ، وهو نفسه يحمل له فى صدره فناءها ، سياطه قاسية لأنها تلف كل حى ، وتخلع الفناء على كل شىء ، فتستحيل الحركة إلى سكون والحياة إلى موت ، والبصر فى الشعور إلى عماء فى قلب كل شىء وذراته .

إن التراب ـــ هنا ـــ يغير شكله الخارجى ، عندما ينمو خلال تداعيات القصيدة ، لأنه ليس ذلك التراب المألوف الذى يبدو جمادا أكيدا ، ولكنه يملك الحس والحركة ، القدرة غير العادية ، إنه يحمل الحياة فى طياته للوجود ، فتمارس الحياة ، وتقام شعائر الخلق ، وهو فى نفس الوقت ـــ يحمل موت الوجود ، فهو البداية والنهاية ، المسير والتوقف ، العزة والذل ، الحنين ، والعنف ، إذن ـــ الرمز ـــ هنا ـــ مبتكر بشكل غير إرادى ، ويختلف فى نمطه عن الرمز فى القصيدتين السابقتين ـــ فهو يسير هناك موازيا لفكرة متخيلة يوحى بها السياق أو الطرف المحسوس للرمز . أو معبرا عن الفكرة ذاتها ـــ الطرف المحسوس فى القصيدتين السابقتين تركيبة معقدة من مجموعة الصور المتآزرة والمتفاعلة .

ولكنه ـــ هنا ـــ يبدأ من كونه مجرد رمز لغوى مفرد يكتسب أبعاده بموقعه فى سياق القصيدة ، لايحتاج إلى افتراض فكرة ، أو تخيل حقيقة مجردة فى الحالة الأولى يغيم الرمز ، فتكون قدرته على العطاء بلا حدود لكثرة التشابه بين الشبه والتنوع ، وفى الحالة الثانية ، يعتمد على المتشابهات الحسية فى توليد الايحاء ـــ الرمز الأول يقتصر عطاؤه على القصيدة التى تحدد الرؤيا بها ، لكن الرمز الثانى ـــ يتنوع عطاؤه من قصيدة لأخرى فى نتاج الشاعر . كما سنحدده فيما بعد .

٣ ـــ البعد الأسطورى للرمز

والرمز كالصور تماما فى أن كلا منهما يمتاح من ذاكرة الشاعر « الجمعية » و « الشخصية » بحيث تكتسب الأشياء « مايصح أن نسميه بعدا سلفيا »[1] هذا

(١) مشكلة المعنى فى النقد الحديث ص ١١٧ ـــ وانظر أيضا ـــ الدكتور أنس داود ـــ الاسطورة فى الشعر العربى الحديث ـــ مكتبة عين شمس ١٩٧٥ ص ٣٩

فضلا عن خلع الخواص الأسطورية على التعبير الشعرى ، كالتشخيص ومنح الحياة الداخلية والشكل الإنسانى لمعطيات الطبيعة والحياة ، ففى ضوء المعانى القديمة والجديدة يكتسب الرمز بعده الشعرى .

وفى ضوء هذه الفكرة ـــ يحاول البحث أن يعرض لرمز « الشمس » لإمكان تصور كيفية تفاعل اللاشعور مع الرموز ، يقول الشاعر فى ديوان نهر الحقيقة ـــ مع الشمس ـــ[1]

جبينها حياة

وخطوها حياة

تمس كل هامد فتنبت الحياة

★ ★ ★

رأيتها بحرا من الدمــــــــاء

أمواجــه تخترق الـــفضاء

وتجذب الأرض إلى السمـــــاء

تحكى لكل كائــن حكايــة

ختامهــــا يصور البدايــــة

تقول للزهرة أيــن عطــرك ؟

تقول للكـــروم أيــن خمرك ؟

تقول للنعسان إين عمــرك ؟

قم للحيــاة أمــلا جديــدا

يذوب الأغــلال والقيــــودا

★★ ★

ياليتنا كالشمس نبعث الضياء للحياة

ياليتنا كالطير يشرب الغناء من ضحاه

والحب ، والإيمان والصلاة

فى الأبيات الماضية ، يتحدث الشاعر عن « الشمس » ولكنها الشمس

(١) نهر الحقيقة ص ١٣٠

الخاصة بقصيدة الشاعر ، لأن جبينها حياة وخطوها حياه ، وتعمل على إنبات الحياة .

هذه الشمس بحر يفيض بالدماء ، وتعاصر بداية الكون ونهايته وتكتسب خصائص السائل والمحاسب ، المعطى والواهب ، فيسأل الزهرة والكروم . والنعسان ، عما أعطت جميعا . وخلاصة ما فى الرمز « الشمس » هو أنها تعطى الضياء للحياة .

نستطيع أن نفترض مع الدكتور مصطفى ناصف[1] : أن كل مانسميه استعارة ينطوى فى كثير من الأحيان على اسطورة منسية ، كالجبين ، والوجه والخطو ، هى كلها من لزوم الإله القديم المسمى بالشمس .

والشمس ترتبط بماء الفيضان ، ومن ثم بالخصب والنماء والتمثيل الأسطورى لهذه العلاقة هو نفسه الاستعارة الحديثة ــ تمس كل هامد فتنبت الحياة ــ فليس الترابط الظاهرى هو الذى يجمع بينهما وارتباط الشمس بالحياة لايمكن تفسيره بمعزل عن فكرة التقديس والعبادة ، قديما « كانت العبادة تنطوى فى داخلها أحيانا على بواعث الشعور بالخوف والريب والخصومه الخافيه »[2] ولكنها عند الشاعر تنطوى على التصالح مع العبادات والطاعة المطلقة لله خالق الشمس والكون ، وإيمان الشاعر بالله قد عدل فى المسار الأسطورى للشمس . لكنها ماتزال ترتبط ــ عنده ــ بالقوة ، متمثلا قولهم « الفرس الشامس ، والشموس بمعنى إظهار العداوة ، وشمس بمعنى استراب ، ... ، والشمس الرجل الشرير « ورابطا بينه وبين ماألحقوه بالشمس من كل مافى الأسد من صفات « كلبد الشمس ، وبراثنها ، وفرائسها ، وعرينها ونسمع بالشمس الفاتكه والمزمجرة والمرعبة »[3] وفى كل ذلك عناصر قصص وأساطير تتمثلها فى قوله ــ « رأيتها بحرا من الدماء ــ يخترق الأرض إلى السماء » وفكرة الخصومة الكامنة بين البطل وعباده ، لاتبعد عن كونها موجودة فى الشمس باعتبارها فى خصومة مستمرة مع الليل والظلام ، والأرض والموت ، الوحل وسوء الأخلاق والانهزامية ومساوئ الحياة .

---

(١) انظر نظرية المعنى فى النقد العربى ص ١٥٠

(٢) نفس المرجع السابق ص ١٥٠

(٣) نفس المرجع السابق ص ١٥١

من هنا اتسعت أبعادها ، فأصبحت قادرة على الكشف والإبانة ليس بينها وبين البشر — حديثا — إلا المصالحة والهداية ، ولقد تحولت العداوة بينها وبين الإنسان القديم إلى مسئولية وحساب للأشياء كى تسخرها لنفع الإنسان فتفتح أمامه أبوابا جديدة للأمل — بهذا تصبح الشمس صاحبة رسالة ، ولكم يتمنى شاعرنا أن يصبح مثلها فى القدرة على العطاء .

ياليتنا كالشمس نبعث الضياء للحياة

فى ضوء رمز « الشمس » نلاحظ كيف سيطرت النزعه الدينية الإسلامية على « اللاوعى » لدى الشاعر فتوحدت القدرات فى قدرة واحدة مصدرها الله ، وأصبحت تفيض الخير على الكائنات فى هذه الحالة — غدت لغته متسمة بالصوفية العذبة ، والشفافية الرائعة .

وكذلك — لاحظنا — كيف ارتبطت الكلمات « رأيتها بحرا من الدماء ... » ببعدها السلفى والعبرة ليست بدلالة الرمز فى مطلق معناه بل بتحقق فاعليته من خلال وجوده فى العمل الأدبى . وقد لاحظنا كيف تغلبت النزعة الإسلامية فى اللاشعور على البعد الأسطورى الذى علق باللاشعور الجماعى — عنده — فتغير مفهوم الشمس تبعا لذلك ونتيجة للتفاعل — « إن الصورة التخييلية فى المجال الاستاطيقى وإن كانت تتكىء على شىء من هذه المقومات فإنها لاتلبث أن تتحرر من الأنماط الدينية والعرفية ، ولاتعتمد إلا على اختيار الشاعر والفنان ثم لايكون لها مرجع إلا فى العمل الفنى ذاته »(١)

إن الرموز فى الشعر تبتدع دائما كما تبتدع سائر عناصر العمل الأدبى ، ولايتم إبداعها بشكل إرادى من الشاعر وإلا أصبح الرمز يحل محل شىء آخر .

إن الرمز لايحل — دائما — إلا محل نفسه ووجود الرمز والمرموز إليه شرط أساسى لقيام الرمز ، الرمز كما يقول جورج والى « مرتكز العلاقة وبؤرتها »(٢)

ومالم يشعر المرء بأن الرمز مرتكز للعلاقة ، وبأن طرفيه المشتركين فى هذه

(١) الدكتور لطفى عبد البديع — التركيب اللغوى للأدب — دار النهضة المصرية ١٩٧٠م ص ١٥١
(٢) الشعر والتجربة ص ٩٣ ، ٩٤

العلاقة حيّان فى الصورة الناجمة فإنه لايمكن أن يعمل عمل الرمز بل يقينا إنه لن يكون رمزا على الاطلاق »(١)

فى ضوء النماذج الشعرية الماضية يمكن تحديد طبيعة الرمز ـــ عند محمود حسن اسماعيل ـــ بالآتى :

أولا : أن الرمز وسيلة لتأدية المعنى الشعرى ، يتميز من الصور بطبيعة تركيبه .

ثانيا : أن الرمز كامن فى مرتكز العلاقة التى يمثلها بين الشيئين .

ثالثا : أن كلا من الرمز والمرموز إليه لايمكن أن يندمجا كلية ، بل يظل كلا الطرفين حيا ، يضيف للآخر ، ويكتسب منه .

رابعا : أن للرمز نمطين ، أحدهما يبدأ أحد طرفيه من السياق جملة ثم ينمو شيئا فشيئا ، والآخر يبدأ من الرمز اللغوى ذاته باعتباره الطرف الحسى للرمز وهو فى الحالة الأولى يتضح فى ضوء فكرة متخيلة ، لكن الفكرة ، فى الحالة الثانية ، تلازم الرمز وتنمو معه ، فتتنوع الدلالات الخصبة من خلال ارتباطاته بالأشياء .

خامسا : أن مايمكن تسميته بالبعد الأسطورى للرمز ـــ أكسبه ثراءه وغناه .

سادسا : أن الشاعر كثيرا مايوغل فى التجريد الرمزى . وربما كان ذلك نابعا من طبيعة عالمه الشعرى .

سابعا : أن الابهام الرمزى لايرجع إلى غموض المعنى إطلاقا ، بل يرجع إلى كثرة الإحالات على المعنوى البعيد أو مايبدو غريبا بكثرة الإحالة .

ثامنا : كثيرا مايتصور البعض أن الشاعر يسرف فى جلب العلاقات الحسية بين المحسوسات ، ولكن القراءة الواعية تثبت أن قوانين العلاقات « عنده لاتقيم وزنا للتداعى الظاهرى ، بل تعمل على كسر ماهو مألوف وإثبات ماهو غريب فى إطار التشابه والاختلاف اللذين يتجلى الرمز خلالهما .

---

(١) الشعر والتجربة ص ٩٣ ، ٩٤

تاسعا : أن رموزه متشابكة متداخلة بشكل يجعل الفصل بين طبيعة كل منها ومصادره متعذرا .

٤ ــ كيف يتحول الرمز اللغوى إلى رمز شعرى ؟

تكتسب الكلمة على قلم الشاعر أبعادها الجديدة ، فتصبح قادرة على الإيحاء بالحالات المعنوية التجريدية ، فتفقد ــ من ثم ــ محدوديتها فى أداء المعانى المتفق عليها .

ولكن كيف تكتسب دلالاتها الداخلية الحتمية ، التى لاتنفك عنها ؟ لنقرأ معا القصيدة التالية « حصاد القمر »[1] محاولين الإجابة عن هذا السؤال .

ياساكب النور لايدرى منابعه
لأنت قلب يشع الحب ، لاقمر !
هيمان تحمل جد الليل أضلعه
والليل تقتله الأشجان والفكر
ياطائرا فى ربى الأفلاك مختفيا
يمشى على خطوه الأجفال والحذر
أرخ اللثام ، فمهما سرت محتجبا
نمّت على نورك الأسدال والستر
علام ضنك بالأنوار فى زمن
إليك يظمأ فيه الروح والبصر
ذرت عيونك دمعا ليس يعرفه
إلا غريب يصدرى حائر ضجر
قلب كقلبك مجروح وفى دمه
هالات نو إليها ينصت البشر
مبشر بنبى ذاع مؤتلقا
على العوالم من أضوائه الخبر

(١) إين المفر ص ٩٠

وأنت حيران منذ المهد لاوطن
ولارفيق ، ولادرب ، ولاسفر
قف مرة فى سماء النيل وإصغ إلى
محيرين سروا فى الأرض وانتشروا

القمر فى القصيدة ، يرتبط بالحب كما يرتبط بالنور ، يرتبط بالإنسانية وهمومها ، تظمأ إليه الروح والبصر ، لأنه يبشر بالخير ، على الرغم من حيرته فى وحدته . وبناء على ذلك فإن القمر عنصر علوى ، يتطلع إليه النظر ، ويرقبه الحيارى .. الخ وهو فى كل هذه المعانى وغيرها ابن القصيدة ، تحول — فيها — من كونه رمزا لغويا محدودا إلى رمز شعرى ثرى العطاء ، وتم ذلك بالوسائل التالية :

أ — تعديل المعنى المثالى[1] وتوسيعه نتيجة لتفاعل الرمز فى السياق الشعرى :

تكتظ معاجمنا العربية بألفاظ اللغة ومفرداتها ، ويبقى لهذه المعاجم الاحتفاظ بمثالية الدلالة أو كليتها التى تتعالى فيها اللغة كحقيقة موضوعية للجانب المحسوس من اللفظ أو العبارة على الزمان والمكان .

فالمعنى القاموسى ، والمعنى الاصطلاحى للكلمة غير قادرين وحدها على الأداء الشعرى للفظة فى القصيدة ، وإلا أصبح المعنى المثالى للفظة القمر هو العطاء المباشر وغير المباشر لأى قارىء وأية قصيدة .

فى هذه الحالة يصبح الشعر تكرارا ، وثباتا ، وزخرفة بلون واحد ، وتصير الكلمة غاية بذاتها ، ولكن لغة الشعر ليست شكلا صنعيا باردا ، وإنما لكى تصبح فى القصيدة يجب أن تحيد عن معناها العادى « لأنه إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة فى شىء ما أو فى العالم كله ، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادى ذلك أن المعنى الذى تتخذه عادة لايقود إلا إلى رؤى إليفة

---

(١) المثالية عند هسرل تعنى أنها نمط واحد له وجوه كثيرة . فهى ليست من باب الحقائق النفسية التى يكتنفها الزمان وإن كان وجودها كالإنسانية وغيرها مما تشهد به البداهة والفطرة والرؤية المباشرة . انظر التركيب اللغوى للأدب ص ١٩

مشتركه »[1] وهذه القصيدة جعلت اللفظة (القمر) تقول مالم تتعلم أن تقوله « القمر » فى مختار الصحاح ـــ (بعد ثلاث إلى آخر الشهر سمى قمرا لبياضه ، والقمر أيضا يحير البصر من الثلج ، وقد قمر الرجل من باب طرب) .

القمر فى المعجم لغة تعبير ، ولكنه فى القصيدة لغة خلق ، وثمة فارق بين اللغتين ، فى أن لغة التعبير تنبع من موضوعية المعنى المثالى »[2] ، أما ذاتية التجربة فهى تحمل اللفظ بعدا نفسيا هائلا متنوع الدلالات ، ثرى العطاء من أجل هذا يظل الشاعر الحقيقى ـــ أقصد محمود حسن اسماعيل ـــ فى ثورة مستمرة على اللغة ، لكى تكون اللغة سحرا ينفذ إلى كل شئ . والثورة ـــ هنا ـــ تعنى أن الشاعر أترع لفظة « القمر » بحقيقته النفسية والفكرية ، ورؤاه الكونية ، فتوحدت « بالحدس الشعرى » وقدرت على أن تقتنص مالم تتعود اقتناصه ، فغدت توحى بالحنين الشفيف ، وبالرقة المفرطة فى تخفيف آلام الليل ، كما توحى بالقدرة على التحقق والظهور ، ومن ثم بالقدرة على عطاء الراحة والخير .

« القمر » حياة كاملة داخل القصيدة ، لأنه يرتبط بهموم الليل وأشجانه ، وبراحة الناس وسلوتهم ، وبالكشف المستمر لغموض حيواتهم ، وبرى أرواحهم ، وتخفيف آلام جراحهم ، وانتظارهم المستمر له يدفع الأمل على الاستمرار ...الخ

إذن فى ضوء السياق الشعرى ، تعدل المفهوم القاموسى أوالمثالى للقمر ، وتوسع ، فأصبح تعبيرا شعريا لامحدود العطاء بعد أن كان لفظة محددة المدلول .

ب ـــ خلق معنى ذاتى للكلمة فى ضوء اللاشعور والشعور

فى القصيدة نفسها ، ظلت كلمة القمر تنمو نموا طبيعيا خلال التجربة ،

---

(١) أدونيس (على أحمد سعيد) مقدمة الشعر العربى ـــ دار العودة بيروت ص ١٢٧ ـــ ١٢٨ وانظر أيضا والاستاذ عباس العقاد ـــ اللغة الشاعرة ـــ مكتبة غريب ص ٤٠ ـــ ٤١ ، والشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ص ٣١ والدكتور لطفى عبد البديع ـــ الشعر واللغة ـــ مكتبة النهضة المصرية ص ١٣٢ ، ومارتن هيدجر ـــ فى الفلسفة والشعر ترجمة الدكتور عثمان امين ـــ الدار القومية للطباعة والنشر ص ٨١ ـــ ٨٦ وأيضا الدكتور زكى نجيب محمود ـــ تجديد الفكر العربى ـــ دار الشروق ـــ بيروت ٢٠٥ ـــ ٢٠١

(٢) انظر التركيب اللغوى للأدب ص ٥٠

فتحولت من مجرد كلمة وحشية إلى كلمة مستأنسة موحية مشعة ، مشحونه بنوع خاص من المعنى . لننظر إلى وضعه فى السياق .

القمر « قلب يشع بالحب » « هيمان تحمل جد الليل أضلعه » « وطائر مختف فى ربى الأفلاك » « ومصدر للأنوار » « مبشر بنبى » « وسائح حيران » الخ...الخ ..

إن العلاقات بين (القلب المشع ــ الطائر المختفى ــ والسائح الحيران ــ مثلا ــ) .

تبدو غريبة ، فى عرف منطق النثر التفسيرى . ولكن المعانى غير المنطقية تصبح منطقية عندما تجس نبض الشعور ، إذ بالشعور تتضح أبعاد العطاء الثر الذى يمارسه القمر فى حالة الحب ــ للعشاق الذين يستأنسون به بين جوانح الليل المكتظ بآلامهم المبرحة ، والمكلومين بأفكارهم القاتلة: فى اختفائه وظهوره ، هذا على الرغم من النقص الكامن فيه ، فهو الآخر سائح حيران وحيد .

يصبح هذا البناء فى ضوء العاطفة مفهوما ــ فيصبح غير الحقيقى فيه حقيقيا القمر خارج القصيدة لايمكن أن يوحى بهذا ، ولكنه داخل القصيدة ، يمكن أن يوحى بأكثر من هذا لأنه امتزج بأحاسيس الشاعر وشعوره ، فأوقظ الحقيقة الخبيئة فى أطواء طبيعته الذاتية .

ج ــ استدرار المعنى المجازى بالوسائل الايحائية الممكنة

لجأ الشاعر فى القصيدة إلى التشخيص « فالقمر قلب يشع بالحب » « هيمان تحمل جد الليل أضلعه » « ذرت عيونك دمعا » « قلب كقلبك » فخلع عليه البعد الانسانى ، سواء أكان هذا البعد حسيا أو معنويا .

كما جرده من خصائصه « علام ضنك بالأنوار فى زمن إليك تظمأ فيه الروح والبصر » « مبشر بنبى » « ياطائرا فى ربى الأفلاك مختفيا يمشى على خطوه الإجفال والحذر » فخلع عليه قدرة خارقة ليست كقدرة المخلوقات ولكنها تفوقها .

واستعمل المقابلات ــ كالنور والحب والخير ــ فى مقابل الليل والظما

والحيرة ـــ ليوضح مدى قدرة القمر على العطاء ، ومدى ارتباطه بالإنسان الذى سخر له .

بهذه الوسائل وغيرها خلع الشاعر على القمر الروح الأسطورى والروح الدينى ولنحاول أن نتبين هذه الروح فيما يأتى :

إن ارتباط القمر بالحصاد فكرة قديمة ، وظهوره ، ونموه ، نمو لنباتات الأرض ، وتضاؤله ، نمو لنباتات أخرى غير مرئية ، ولعل نفس هذا المعتقد الشعبى الشائع هو مايكمن وراء مطالبة القمر بالاصغاء لمن يزرعون أو يحصدون فى الحقل .

فالاصغاء مرتبط بالنمو والبركة . بذلك تستعار صورة القمر الإله ، الباعث على الخصب والنماء ، وهذا الإله طائر خرافى لايراه أحد لكنهم يحذرون غضبه ، ويرهبون المصير الذى بيده وهذه فكرة قديمة ، لم تستمد كما هى فى لاشعور الشاعر ، بل أصبحت الإله غير المرعب غير المخيف ، ولشدة ارتباطه بالحب ومايشعه خلال الضوء . والحب يعنى الحياة وسط الليل ـــ ذلك الرعب المخيف بأوهامه وأشجانه ، القمر يمتص جروح البشر ، فيبعد عنهم شبح الموت ، لكن دمه يؤكد حياتهم ـــ وهذا القمر الإله هو نفسه من يملك الهداية أو الضلال ومن ثم الثواب أو العقاب ، فى يديه ميزان أعمال القدامى تتصارع فيه فكرتا الخير والشر ، ولكنه ـــ عند الشاعر ـــ يشع الضوء ويبشر بالنبى الهادى ، فكرته عن القمر فى هذه القصيدة وفى هذه الحالة ، معدلة لتأثير الدين الاسلامى فيه يقول الله فى كتابه العزيز « إن ربكم الله الذى خلق السموات والأرض فى ستة أيام ثم استوى على العرش يغشى الليل بالنهار يطلبه حثيثا والشمس والقمر والنجوم مسخرات بأمره ألاله الخلق والأمر تبارك الله رب العالمين »(*)

ولهذا فإن رمز القمر لايرتبط عنده إلا بفكرة الخير يستوحيه الحكمة والموعظة الحسنة ، والنماء ، والخير ، لكن احتفاظ الشاعر ببقايا الشعور القديم يظل يشكل بعدا سلفيا هاما لرموزه ـــ يقول الدكتور مصطفى ناصف « إذا قرأنا مادة القمر وجدنا فكرة المقامرة ، فهل تستطيع أن تفيد من ذلك شيئا فى تصور معنى القمر ذاته ؟ وبعبارة أخرى هل تستطيع أن تجد صدى الأساطير فى بنية المعنى ، عبادة

(*) الاعراف ـــ ٥٤

القمر مشهورة منتشرة بخاصة عند الساميين ــ لقد لاحظ الإنسان مايعترض القمر من تغير فى شكله حين ينمو ويستدير ثم يصغر ويموت ، هذا المثل السماوى يرى فيه كل مافى الحياة الأرضية من نمو وتراجع ، فإذا أشرق القمر ونما نمت النباتات ــ فهذه هى العقيدة الشائعة والعلم الشعبى المتداول فى كل مكان . وأحيانا يعتقد الإنسان أن القمر المتضائل يمثل هو الآخر قوة إلهية لنمو الكائنات التى تنتمى إلى عالم الموت أو العالم السفلى . فالنباتات إذن تنمو وتجف وفقا لحالات القمر المتعاقبة ولهذا يعتقد الناس أن فى القمر قوة هائلة تسبب مايعترض كل شىء من حياة أو موت ــ كان من الشائع أن القمر مستقر المادة السائلة وهى بحسب الفسيولوجيا القديمة مادة النمو ــ ففقدان الماء بسبب فقدان النمو ومن أجل ذلك كله نستطيع إن نقول إن الإله القمر يدبر أمر النجاح والاخفاق او الازدهار والانهيار الذى يتمثل فى العالم »[1]

وإذا كان الرمز يكتسب دلالاته المتنوعة ــ خلال النص الواحد ــ كرمز القمر مثلا ــ فأولى به أن تتعدد دلالاته من خلال تعدد وجوده فى شعره كله وحقيقة ، ثمة رموز كثيرة تعد محاور أساسية فى شعر الشاعر ــ كالنيل ، والنور ، والظلام لعل أبرزها جميعا هو الكوخ .

١ ــ الكــوخ :

يقول محمود حسن اسماعيل فى الكوخ

شهدته ، يذرو دخان الأسى	والوجه فى كانونه شاعر
تبكى سواقى الحقل أشجانه	ومابكاه مرة شاعر
والبائس الفلاح فى ركنه	عريان يشكو ضنكة خائر
شالت بزرع النيل أكتافه	ومارعاه البلد الغادر
لها بزيف الغرب فى مدنه	والريف من أوجاعه حائر[2]

الكوخ ــ فى هذه الأبيات ــ معنى يضم عناصر إنسانية تشترك معه فى

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى ص ١٥٥ ــ ١٥٦

(٢) أغانى الكوخ ص ١٩

خصائص الحياة ـــ تتلخص فى الفقر المدقع ، والنحافة المفرطة والصفرة الذاوية والاهمال الجسيم .

فى الكوخ بعد الإنسان البائس الباكى ، وذلك الإنسان هو نفسه من يدرك أبعاد الكوخ ، فى ذلك الادراك نفسه تكمن أبعاد الحقيقة والحقيقة نفسها متجسدة فى عرى الطبيعة وظهور أصولها ، سواقى الحقل باكية . والبكاء دلالة خاصة على ذلك الشجن الداخلى للكوخ ، ولأن الكوخ يذرو دخان الأسى . والأسى غير مرئى فالسواقى تذرف الدموع المرئية ، من خلال التقابل تتجسد المأساة ، ويتضح رمز الكوخ المرتبط بالأشياء . فى مضمون المأساة تبرز حقيقة الحرمان ، حرمان ذلك الفلاح المصير فى فقره ، فى مقابل من يتمتع بنتاج زرع النيل ـــ إن التمتع مرتبط بالزيف ، وفى مقابل هذا الزيف تبرز الحقيقة المرتبطة بالأوجاع ، والعرى والأسى والضنك ، والزيف والساقية يؤكدان الاسى والحقيقة .

فطبيعة الكوخ من طبيعة حزن السواقى واستمرار الكوخ مرتبط باستمرار الطبيعة وحياته وحياته مرتبعله بحياتها ، وسواقى الحقل أحد عناصر الطبيعة التى تدأب فى إبراز مضمون الإنسان وحقيقته ، فى مقابل من يحاول تزييف هذا المضمون ، وتلك الحقيقة الساقية ، علامة من علامات الحياة ، قادرة على العطاء ، تهب الرى بالدمع أو بمياه النيل ، لأن الكوخ محروم إلا من وجوده .

الكوخ فى هذه الأبيات مرتبط بالفلاح المرحوم ، ومن ثم باخراب مرتبط بالرى وبالقدرة على مواصلة الحياة .

ضمت حواشية على عابـــد   محرابه من فاقـــة دائـــر[1]

الكوخ هيكل خارجى لعبادة داخلية ، وفى العبادة تمسك بالخالق وتبتل له ، والكوخ مستمد احترامه من احترام المسجد وقدسيته ، ولأن الكوخ مرتبط بالأرض ، فالأرض مقدسة ، والتمسك بها هو نفسه ظاهرة التقديس ، وتقديس الأرض هو نفسه تقديس الحياة ، إذن العبادة علامة من علامات الحياة ، والمحافظة على تأديتها واستمرارها ثراء أو غناء داخلى ، فى مقابل الفقر الخارجى .

---

(١) هكذا أغنى ص ١٣

قصة الأرض التـــــــى ضيـعت فيها كل عمـــرى
وشقـيت الحب أيامـــى وأحلامـــــــى وصبرى
فإذا اهتـــز جناهـــا ينهب الإثمار غيرى
وأنـــا أمضى إلى كوخـــى محروم اليمين(١)

فكرة التقديس ـــ هناك ـــ مرتبطة ـــ هنا بالعائد ، لأن العائد علامة من علامات ملكية الإنسان للأرض ، ولم لا !! فالأرض ـــ عنده ـــ كائن حى ، يتفاعل معه ، ينصهران سويا فى الآلام ، ويأملان فى الزمن ، ولكن النهاية مريرة ، تغتصب الأرض فيهدر الشرف ، وبفقدان الكوخ لبكارته يصبح الألم كظيما ، والحرمان من ممارسة حق الحياة متضحا . الأرض رمز جزئى يضيف بعدى الملكية والشرف للكوخ ، كما أن الساقية رمز جزئى يعبر عما لايستطيع الكوخ التعبير عنه فى محاولة لإظهاره وإبرازه ، إن كليهما يؤكد الحياة ، والملكية والشرف ولكن الشاعر محروم اليمين من مظاهرها الخارجية .

لذا فالكوخ فى الواقع الخارجى علامة الهزيمة والموت ، ومهما حاولت عناصر الطبيعة الحسية فى تقديم ماينقصه من مظاهر الحياة ، فإن الشاعر لن يكتفى بسد النقص عن طريق المقابلات الخارجية المتداعية فهو فى الحلم ـــ أثناء الليل ـــ يحول الهزيمة إلى انتصار لكى يؤكد الملكية باستحواذه على عائد جهده وأرضه معا . هنا يستحوذ الشعور الدينى على لبه ، وتستولى عليه فكرة الثواب الأخروى ، حيث الجنات الخالدات . يقول فى هذه الفكرة .

يحلـم أن الكـوخ فى جنـــة يرهو عليها السندس العاطر
وأن أهليـــه على رفـــرف فى الخلـد لايسمـو له طائـر
حظوظهـم من طيبـات المنـى وعيشهـم مبتسم ناضر(٢)

فى الحلم ، ارتبط الكوخ بالعطاء الملازم لاستمرار الحياة ، فالثواب مرتبط بالخلد لأنه نهاية أبدية ، فى عالم الحلم لتعب الحياة الكامل طوال النهار فى الواقع ، ولأنه يرتبط بالخلد فالعطر أبدى ، والابتسام أبدى ، والرمز كامن فى خلق التوازن بين الداخل والخارج بين الواقع والحلم ، الكوخ جنة خالدة ونعيم متصل .

(١) أغانى الكوخ ص ١٤
(٢) لابد ص ٩١

لكنه يصطدم بالواقع عندما يصبح الصباح فيفقد ماعاشه من حلم وديع خلال الليل ، ولأنه إنسان متماسك ، خصائص البقاء فيه أقوى من عوامل الانهيار ، والتشبث بالحياة عنده ، أحق من الاستسلام للموت ، ولأنه يعيش مأساته بوعيه أيا كانت هذه المأساة ، لأجل كل هذا يبدل حلم الليل بحلم النهار ، ويحل محل اليقظة محل حلم النوم ليكتشف ذاته من خلال ماوهبته الطبيعة فى مقابل حرمان أعدائه من هذه الهبات .

يقول لنفسه :

يهنيك شمس خلدت قبلة — على جبين حظـــه كاسر
لم يحلم القصر بها فى الكرى — ولأراهـــا برجـــه العامـــر
وجنـــة حولك غيسانـــة — ريحانها منفتـــق زاهـــر
ونخلـة فوقك تهدى الجنـــى — والظـل يستـذرى به العابـــر
يهنـــيك عذراء إذا أقبـــلت — للنيـل أصغـى موجـه الهادر
قدسيـة القـلب بها عصمـة — لم يؤتها نسر السما الكاسر[1]

فالكوخ ليس مجرد أعواد من القش ، وإنما هو مرتبط بالظل ، والإيواء ، كما يرتبط بالعفة والطهر ، فقير فى شكله ، لكن أعماقه تنطوى على مايحفظها من النسور الأكاسر ، إنه يعرف الحفاظ على ثرائه ومقدساته ، ولايعنى فقدانه الأرض وعائدها ، فقدانه الحياة وكل شىء ، إنه كنز حقيقى يخفى الثمين والغالى ، ويموج بالحياة والنشاط والحيوية ، ويتسم بالجسارة ، ويختلج بالحنين .

الكوخ الحقيقى شمس ، لذا فهو مرتبط بالحرق والتطهير ، كما يرتبط بالقوة والاضاءة . فى ضوء رمز الشمس يضم الكوخ القوة لأبعاده كما يتخلص من ضعفه بحرقه وتطهيره ، والشمس ترتبط بالحب ، والقبلة التى تطبعها على الجبين الخاسر الحظ تضىء الحياة ، إنها رمز جزئى يعنى الكشف والاضاءة ، وفى ضوء قوة الشمس ، وضوء قبلتها ، يسترجع الكوخ بكارته ، الكوخ يتسم بالطيبة الداخلية والصفاء غير المحسوس ، والذى يبرز هاتين الفكرتين هو الفتاة البكر ، وبكارة الفتاة معادل لبكارة الكوخ .

(١) أغانى الكوخ ص ١٧

الكوخ مرتبط بالصفة والطيبة ، كما يرتبط بالقوة والمنعة ، لذا فهو معصوم من الوقوع النهائى ، فى الداخل أو فى الخارج أمام النسور الأكاسر .

هجرت كوخى وهوى سحره
وعشبــه الزاهــى ونــواره
وجئت للقصر أنــادى به
معبــودة غابت بأستـــاره

★ ★ ★

فأطرق القصر كجفن حزين
وماتت الأصداء فى وحشته
وضجّت العذراء فى صمته
ضجتها الكبرى على غفلته[1]

الكوخ على بساطته أقرب إلى الحياة من القصور فى أبهى بهائها ، القصور موحشة بعد أن هجرتها الحياة إلى الكوخ ، فاضت النعمة وأشبعت الرغائب ، وتباين فرح الكوخ ، فى مقابل حزن القصر ، فى صراع الكوخ مع القصر يتباين صراع الحرمان مع الإشباع .

القصر فى ضوء فكرة الزيف لايعنى أكثر من قشور الحياة ، والبريق الخارجى ، كل شئ فيه . غير مؤصل ، لأن الزيف مؤقت وعرضى يتباين الشكل الخارجى لكل من القصر والكوخ .

الزيف يبرق ويغوى ، لكن لب الحياة وحقيقتها فى مضمون الكوخ يؤكد غيبة المضمون الحقيقى للحياة فى القصر . تتضح هذه المفارقة من خلال « المعبودة » التى تظهر وتختفى ، تحضر وتغيب ، إن غيبة هذه المعبودة تعنى غياب الحياة بقوتها وضوئها وخيرها . إن غيابها من الكوخ غياب شكلى ، كما أن حضورها فى القصر حضور شكلى . هذه المعبودة مرتبطه بالجوهر ، وليس بالعرضى ، بالخالد والأزلى ، وليس بالمؤقت .

---

(١) أغانى الكوخ ص ٨٣

إن الغيبة الحقيقية للمعبودة بالقصر ترتبط بالحزن والوحشة لأنها اختفت منه كما ظهرت فيه وهى عذراء ، عذريتها ترتبط بالأصل والثابت كما ترتبط بضجة الثورة ، الثورة الكبرى فى مقابل صمت القصر وغفلته ، فى ضوء رمزى « الكوخ » و « المعبودة » .

تتضح أبعاد الحياة وبكارتها ، واحتفاظها بالأصل والجوهر لدى الكوخ ، والكوخ يظهر مرة فى الحرمان ثم يغيم وفى نفس الوقت يبرز فى ما يضاد الحرمان من مثول للحياة وازدهار لما فيها . فى الكوخ مضمون حياة الإنسان وحقيقة وجوده ، الشقاء والنعيم ، الذلة والعزة الحزن والفرح ، وأخيرا الموت والحياة .

بالمقارنة والتفاعل عبرت المعادلة عن أبعاد هذا الحرمان بين داخل النفس وخارجها فى الطبيعة ، وخارج النفس من صور طبيعية : متقابلة ، فى الصحو والحلم بالنهار والليل ولأن الحرمان حالة شاملة لكل رغبات الشاعر غير المحدودة . يقول فيما يتصل بهذا الرمز .

سلاما تراب الكوخ ما عدت صاغرا
لصولة جبار ولا خطو جائر
سلاما تراب الكوخ جئتك زائرا
فأشعلت بالبعث الجديد قياثرى
نفضت غبار الرق من فوق جبهتى
وبددت بالأضواء ذل مشاعرى[1]

الكوخ فى الأبيات الثلاثة الماضية مرتبط بما ترسب فى الذاكرة من ذل وعبودية وكل ماعدا ذلك من الصور المتداعية ، الخاصة بالظلام والليل والألم والحزن والفقر والموت ... الخ

وفى ضوء هذه الجوانب يصبح الحرمان فى احتياج للثورة والبعث والثورة حرق لكل ماهو داخلى مغطى بالتراب ، الكوخ فى ضوء رمز « البعث » يصبح الثائر والثورة ، ومن ثم يرتبط بنشيد الخلق وحرارة المشاعر ، ووضوح الحق فى ضوء الشعلات الحارقة .

---

(١) قاب قوسين ص ٧٢ ــ ٥٧

فالبعث الجديد يعيد الحياة لكل هامد وميت ، ويخلع الربيع والتألق على كل صامت وحى ، والبعث يعنى إبراز الخصائص التى كان يغشى عليها الظلام داخل الكوخ ، والقضاء على كل ماكان متعلقا بالقصر وأهله .

رد لى أرضى تهتز إباء وكرامة
وضحى يهدر بالثورة فى كل العيون[1]

البعث الذى أعاد الأرض مرتبط بالعزة والكرامة ، بالضحى وبداية الطريق ، بولادة كل شئ فى مجال العيون .

والكوخ فى ضوء هذا الرمز الجزئى « البعث » يصبح عالما وليدا يزخر بالرؤى الجميلة ، بالضوء والدنيا الندية ، ولأنه مرتبط بالوجود الذى يعيش فيه الشاعر وأشيائه ، يستوعب الشئ ونقيضه ، الموت والحياة ، ومن الموت تشرق الحياة ، الموت خلال الأشياء — عند الشاعر — موت فى الظاهر فقط ، لكن الباطن يزخر باستمرار الحياة ، ومادام ثمة حياة مستمرة ، فلماذا لايصبح الكوخ معبرا عن حقيقة الأشياء ، وجوهرها ، بل إن شئت فقل معبرا عن الوجود الحى بكامله مادام توتر الشاعر حادثا .

٢ — النيل

فى مقابل « الكوخ » تصبح أبعاد رمز « النيل » ميسورة التفسير ، إذ تعين النصوص بعضها بعضا فى فك الرموز وتفسير المتناقضات .

رمز النيل ، يعنى الظمأ والرى ، كما يعنى التغرب والضياع فى مقابل الرسو والاتزان ، ويعنى أيضا العابد والمعبود ، السماء والأرض ، الليل والنهار ، النيل يسرى فى كل ماينبت فى التربة ، فيحيى الهامد ، ولكنه يغرق من فى الحياة ، ولأن الكل لايتجزأ فى خلايا الكون ، فلاغرو — إذن — فى أن يصبح النيل هو الوجود ، كما يستمد الوجود حياته من النيل بقول الشاعر :

ظمآن ! والخمر فى يديه والحب ، والفن ، والجمال
شابت على أرضه الليالى وضيعت عمرها الجبال

(١) لابد ص ٩٢

ولم يزل يطـــلب الديـــارا ويسأل الليــــــل والنهارا[1]

الظمأ المستمر يعنى الحرمان العام ، كل مافى النيل جوع متعدد الرغبة ، متنوع الإشباع ، وجوع الذات عميق ومتجدد ، لايشبعه تخدير الحواس ، وسكر الخمر أيا كان نوعها ، ولايبل ظمأه طعم الحب مهما صفى ، الفن والجمال عنصران موجودان فى عالمه ، الخمر والحب ، والفن والجمال رموز اللذة عند النيل وهى نسبية ، ولأن النيل يدرك سر صنعتها ، فهى بالنسبة له مألوفة ، وظمأ النيل متعلق بالبعيد والغريب ، ظمأ يرتبط بالزمن ، والزمن بعيد البداية ، كم شابت الليالى على أرضه ، وضيعت الأعمار ، وتوالت الأجيال على الرغم من ارتباطها بالثابت والراسى !! الظمأ يرتبط بالوجود ، واللذة الطارئة « ترتبط بموسم دون آخر ، والمؤقت لايشبع الدائم ، والظمأ متجدد بتجدد الليل ، والنهار . فى زحمة الصراع بين الحى والميت ، بين الزائل والأبدى يبحث النيل عن المرفأ الآمن ، ولكنه لم يجد طوال بحثه الأزلى راحته فى الأليف والقريب ، النيل لايعنى غير الإنسان الشاعر الذى يحمل بين جنبيه زاده من التراث الذى يحفظ عليه خصائصه ولكن ضياعه الاجتماعى والسياسى فى بعض فترات التاريخ يجعله غير آمن فى مأكله ومشربه ، إنه لم يستطع بعد أن يترجم هذا التراث الضخم إلى حياة رغم توالى الليالى والأيام وتزاحم التجارب ، النيل يكتم الأسرار فى صدره ، والأستار عليها كثيفة ، كما أن مافى صدر الإنسان لايحده إلا الخيال ، والسحر والجمال ، وهيمان العاشق .

لا الريح تدرى أمرها ، ولا النجـوم تعـرف
سفائـــن ولهانـــة وعـــاشق مطـــوف[2]

هذا الإنسان فى ضوء رمزى « الريح » « والنجوم » بيّن يتخطى الأقاليم ، وحدود الزمن الريح تستخف بالأشياء ، وتعبث بها ، إنها قوة ذاتية ، تهدم وتبنى ، تحمل فى طيها الموت والحياة ، وهذا الإنسان الضائع فى ضعفه يكمن سر قوته ، لكنها قوة تحتاج للفهم والتعقل ، وفى اندفاع الريح عدم تعقل وغياب الحكمة ،

---

(١) أين المفر ص ٨٥

(٢) نار وأصفاد ص ١١٧

والحكمة كامنة فى النور لايوضح أبعادها إلا الضوء . القوة فى احتياج شديد للمعرفة ، ومصدر الضوء نفسه غير مدرك لمهمته ، العجز ليس فى القوة ولا المعرفة ، إنما العجز فيمن لايستطيع أن يكشف مافى ذاته ، لا الوله ولا العشق كافيان ، إنهما يرتبطان بالقشور ، والنيل عميق وبعيد الغور كالزمن ، وهذا العمق ليس إلا عمق الإنسان وعندما يدرك الإنسان أن مافى صدره فطرى وذاتى ولايدرك إلا من خلال موضوع يبرزه ، تصبح الخمر ، والحب والفن ، والجمال والليالى ، والجبال ، والديار ، والنهار ، والرياح ، والنجوم ، علامات خارجية لكنها غير كافية لاستيعاب كل مافى داخل هذا الإنسان من توق للذة المستمرة ، والحب الدائم ، والمعرفة الأزلية ، والقوة غير الفانية ، بهذا يغدو النيل روحا تسرى فى الظاهر والباطن ، ريا فى الحلم واليقظة ، وبعثا لعناصر الإنسانية العليا فى داخل إنسان الكوخ المحروم ، وتشبثا بجوهر الأرض فى مقابل رفض الرق الخارجى للذة والجمال والحب ، وبناء على هذا يصبح ظمأ النيل مرتبطاً بالمطلق فى الوجود وليس بالزائل ، بالأبدى وليس بالفانى .

فيثرى الرمز ، وتتنوع دلالاته ، وكما يعبر النيل عن المطلق والعام يحتوى على الجزئى والنسبى ، وبتعددها تتعدد معرفة سر النهر .

الكوخ والنيل يعطيان بالنسبة للفلاح المصرى جسد الحياة وروحها .

وفجأة ..
صافحه الفجر
والأمـــــل الموعـــــود ، والنهر ،
فعــاد للكـــوخ بحمـــد اللـــه
والحب والإيمان والحيـــــــاة[1]

وكما أن الإنسان مرتبط بالكوخ ، فهو مرتبط بالنيل أيضا ، بذلك تصبح أبعاد رمز النيل قريبة الفهم والتحديد كما يلى :

١ ـــ النيل يعنى ازدهار التاريخ ـــ يقول الشاعر

(١) نهر الحقيقة ص ١٨ ـــ ١٩

لم يزل فى جوه من خيــل رمسيس الصهيــل
وخطا « عمرو » على الشطآن يرويها النخيل
وأغانى المجد كادت من ربى الشمس تسيل(1)

والازدهار التاريخى المرتبط بالنيل يستمد بريقه من الرموز « الصهيل » و « خطا عمرو » و « النخيل » و « ربى الشمس » ، الصهيل يستمد عنفه من جسارة الخيل وجلجلته للتحفر ، مبرزا القوة فى صهيل الخيل أصداء معارك ، إنه يحمل الانتصار والحياة ، والنيل تعب وموت من أجل الحياة ، فى حركة عبابه موت الضعف وانتصار القوة فى جلجلة الصهيل سرعة الموج وانتصاره ، وبناء الدول على أنقاض الدول ، وإحلال الحياة محل أقدام « عمرو » فتبدل الحضارة بالحضارة ، النيل يستمد حياة الفتح الجديد من رواية النخيل لخطى عمرو وذاكرة النخيل سجل لأحداث تواريخ النيل .

فى طول النخيل بعد الفتح ، والفتح نمو لحيوات كثيرة تنبت فى الضوء ، النيل فى ضوء كل هذا حياة أكيدة ، وحياة النيل ومظاهرها تستمد من السماء والأرض ، المجد فيها يحمل ازدواج الطبيعة البشرية ، لذا فهو لايرتبط بغير الإنسان .

والنيل التاريخ عندما يروى عظمة الأسلاف يغدو اعترافا ضمنيا بوجود الذات المصرية التى كان المستعمرون والمستغلون يستنكرون وجودها ، ومن ثم دأب الفلاح على تحقيقها فى مواجهة الحقيقة المرة بهذا كان التاريخ أو النيل التاريخ ريا لبعض جوانب الحرمان التى تحتاج لأساطير البطولة والكفاح .

٢ ــ النيل يعنى الهبات والخير ، وعطاء الطبيعة للإنسان يرتبط بالنيل ، والربى ، والعطر والربيع ، والجمال ، والحب وكل مايشبع الجوع الجمالى من رموز الروح والحياة .

أينما حل .. فعطــر ، وربيــع وشبــاب
والــربى أعــراس حب ، وندامــى وشراب(2)

---

(1) نار وأصفاد ص ٦٦

(2) نار وأصفاد ص ٦٥

ولأن المعطى والمعطى شئ واحد فقد غدا الرزق العلوى مرتبطا بالنيل ــ فهو من قديم الزمان يرتبط بالاخضرار وقوت الإنسان ، وفكرة الرازق العلوى قد رسخت فى أذهان المصريين بالفطرة وحاسة البصيرة .

من عهد « خوفو » القديم   وأنت راعى الذمم
تجرى لمصر النعيم   من عاليات القمم[1]

ومادام كذلك فهو مصدر لقوى كثيرة لم يهتد الإنسان المصرى القديم إلى سر كنهها كالشمس ، فهو أصل ضوئها ومصدر لمعان للنجوم ، إذن ليس غريبا أن يرتبط « النيل » الإله بالقوة والانتصار وبعث الحياة ، فالقوة مؤهل لاختراق الزمن ومسابقة الليل والنهار ، والسرى والركض فى الفيافى رغم اتساعها والظفر على كل مايعوق كى تدب الحياة فى الهامد والميت والثابت .

كم راحت الشمس فى ضحاها   تعب من نورك المذاب
وأنجم الليل كم طواها   هواك فى خيمة العباب[2]

وارتباط النيل بالخشوع والعبادة نتيجة طبيعية لارتباطه بالألوهية فهو متوج فى الروابى بلا عروش ولا قباب ، كل نبته تغنيه يقول الشاعر :

من روابى الشمس ، يمشى وتغنيه الشعاب
والجبال الشم أهلوه المقيمون الغضاب
وقفوا صفين والأفق خشوع وارتقاب
وهو فى أبراده الخضر نبى فى السهول
نورت آياته بالسحر فى كل الحقول[3]

وارتباط « النيل » الإله بالقدرة على العطاء والمنع أوجب على البشر المثول أمامه فى حمى الطقوس الدينية والتعاويذ ، وتقديم القرابين ، والنيل الإله هو نفسه النيل النبى الذى يحمل الخصب والنماء وكل ماهو معجز فى مجال الخلق ، النيل اكتسب

(١) صلاة ورفض ص ١٣٠
(٢) أين المفر ص ٨٦
(٣) نار وأصفاد ص ٦٥

صفات التقديس والعبادة وطهر الكلمات وثورية الرسالة ، النيل قدرة مقتدرة ، تبعث الحياة فى الموت ، وتحل السماء فى الأرض ، لذا أصبح طبيعيا أن تؤدى الصلاة وتقام الشعائر والطقوس استعطافا للنيل الإله واسترخاما بجوع الإنسان .

يقول الشاعر :

كم على أعتابـــه ، خرت رقـــاب وجبـــاه
وعلى أعتابـــه ، بادت قلـــوب وشفـــاه[1]

البيض أهــل الشمـــال خروا على بابك
والسمـر خلـف الجبـال صلـوا لأمـــواجك[2]

والرموز عند الشاعر عندما تحتوى على بعض أصداء اللاشعور الجماعى يجب ألا تفسر فى ضوء الدين ، ذلك لأنها تتسم بالطابع اللادينى نظرا لتعدد الآلهة ، خلالها ، واتصافها بصفات ، وقيامها بمهام القوة المطلقة ، وتلك الرموز نفسها تصبح فى بعض دلالالتها من خلال النصوص متفقة مع النزعة الدينية لدى الشاعر بعد أن هذبت منها العقيدة الإسلامية وغيرت ، فالنيل الإله يصبح هو نفسه العابد بعد أن كان المعبود وعندما يكون عابدا يتصف بالجزئية ، ويصبح مجرد عنصر فى الكون وذلك عكس ماكان مصدرا لكل القوى وواهبا لكل العطايا والهبات . ومن شأن العابد أن يقدم ، هو الآخر ، فروض الطاعة والولاء كى يحظى بالثواب لعلها الخشوع والتسبيح ومراسيم الصلاة والعبادة التى تنم عن روح شفافة تجهد فى محراب التجريد كى تكشف السريرة .

خشوع وتسبيـــح وطهـــر كأنـــه بكف الليالى أو بكفى مصحف
وصمت على الشطآن أسمع خلفـــه صدى الأبد المكتوم للنروح يعزف[3]

وخشوع النيل العابد بهذا الشكل ربما كان عالما خصبا لتأمل الحقيقة واستجلاء أسرارها .

---

(١) نار وأصفاد ص ٦٦

(٢) صلاة ورفض ص ١٢٩

(٣) قاب قوسين ص ١٧٦

٣ ــ النيل هو الوجود . العابد والمعبود ، الواهب الخير والموهوب للبشر ، الروح المائية فى كل عنصر من عناصر النمو للحياة ، وهو نفسه الحياة ومرآتها ، الحياة والموت ، والصلاة والعبادة ، والمعبد ، والحب ، فلا تضاد ولا تنافر لأن وحدة المصدر هى الأساسى ، وأصل هذا المصدر الحياة . كقول شاعرنا نفسه :

إذا عشق النيل عرش السماء ··· فواديه جنة هذا الوجود[١]

ويقول :

أمواجـــــه وضوء
للصمت والهدوء
يمر بالحيـــــاة
أمواجــه سجـــادة
للطهـــر والعبـــادة
كل رؤاه حب
ومعبـــــد ورب
* * *
سكونـــه حيـــاه
ونطقـــه حيـــاه
والموج فوق صدره صلاه .[٢]

الظــلام :

الليل والدجى ، والعشى والحندس ، وغيرها من مرادفات الظلام أو مصادره ، تنسحب على جانب كبير من شعر الشاعر ، ومن خلال النصوص المتضامة يصبح من المفيد تتبع هذا الرمز ــ الظلام ــ والكشف عن أبعاده ليتسنى لنا الوقوف على مدى مايسهم به فى النسيج الشعرى .

والظلام ــ دائما ــ مرتبط بالماضى عند الشاعر ، وقرين تجربته مع الأرض

(١) أغانى الكوخ ص ٣٥
(٢) نهر الحقيقة ص ١٦ ــ ١٧

والتاريخ والمجتمع والأنظمة السياسية التى عاناها ، فجاء رمزا مستوعبا للأسى والحزن والفشل والعبودية والانهيار .

أنا والكوخ والظلام ، وليل
بجميع الأسرار مدت يداه
وربابى مدندن ، يشرب الليل
ويسقى من كل لحن دجاه[1]

الظلام علامة من علامات الحياة ، يثرى بعد الإنسان ، ويكسبه معنى ، وهو فى ضوء رمز الكوخ ــ يكتسب أبعاد الحرمان ، وفى ضوء « الأنا » يحيا ويعيش ، الظلام مرعب ومخيف ، لأنه يرتبط بالمجهول ، والظلام قادر على العطاء ، إذ لابد من الأفضاء ، ففى الأفضاء راحة تعقب المعرفة ، والظلام مرتبط بالظمأ كما يرتبط بالرى ، فى طوايا الرمز العام « الظلام » متفرع الجزئيات ، وتعدد الأبعاد ، إذ من تعددها يكتسب الرمز ثراه ونموه .

يقول الشاعر :

ورأى حية تطل على جحر ... أطلت على الدجى مقلتاه
زائغ فى الظلام يفهق بالظلم ... وبالبغى يكتوى جانباه[2]

الظلام جحر عميق ، والعميق مرتبط بهدم الحياة ، كما ارتبط الجحر بلدغ الحيات ، فى اللدغ موت فى الظاهر والباطن ، والموت فى هذه الحالة يرتبط بالغموض لفرط مايخيم الدجى على الحالة ، وهو مرتبط بالجهل واللدغ حى ومستمر ، اللدغ مرتبط بالظلم والبغى ، ومن ثم بالعذاب والضياع اللدغ يعد من أبعاد الظلام ، والظلام فى ضوء لدغ الحيات حياة فى الموت ، تشل الإرادة ، وتعطل الاختيار ، وتحل الهزيمة محل الانتصار .

أسرت نارى وهذا حطبى ... والقيود السود فى أغصانه[3]

---

(١) قاب قوسين ص ٤٨

(٢) قاب قوسين ص ٥١

(٣) نار وأصفاد ص ٣٧

ولأن الظلام أصبح حياة فى الموت ، فقد غدا الموت هو الآخر مستساغا وأصبحت الكراهية للشئ حباله ، لم يك هذا حادثا إلا بالقوة ، ومبرر الرضا كامن فى عمل المعادل من جنس المأساة ، المعادل فى الداخل حيث لاحدود فاصلة بين المعنى ونقيضه ، والشئ وضده .

أتلاشى كيفما أهــوى فإن غالنى الصبح تلقانى العشى[1]

فالصبح يغتال ، والعشى يحتضن ، والحياة تطرد ، والموت يستقبل ، الموت يجمع عناصر الحياة ، ليحيا مكان الحياة فى الظلام مايقيم الأود ، ومايعمل على إحداث الحياة .

يأسر الليل جناحى والــردى إذ يجئ أشربه حبا وماء[2]

الحياة فى هذه الحالة لاترتبط بغير الليل الذى يغشيه الظلام ، والظلام ماض طويل ، وتجربة حية بمآسى الزمن للانسان .

فى ظلام الـدروب فى الماضى الطويـل
كم حضنت العهد جيلا بعد جيل[3]

وارتباط الظلام برحلة الإنسان الشاعر عبر الزمن . كان شديدا مترسبا ، وربما كان العامل الأول فى استشرائه فى أشياء كثيرة حتى أصبح بفعل العادة الملحة وحشا قدريا أليفا ألفة الموت أن أفعال البشر خلت من الانسانية العليا .

ليس فيه من يرى الله حروفا فوق رأسه
هالة تحجب ليل الروح فى أطواء نفسه[4]

الظلام يرتبط بغياب النور ذلك الضوء الذى ينير الروح ، كما يرتبط بالظلم ، وضياع الحق ، والعدل ، والدساتير المزيفة .

---

(١) نار وأصفاد ص ٣٨
(٢) نار وأصفاد ص ٣٧
(٣) قاب قوسين ص ٨٣
(٤) قاب قوسين ص ٢٩

ياحامــــــل شرع للأمم سوى القيعـــان مع القمـــم
الأرض بمن فيها سلـــكت ليـــلا يتـــراشق بالظلـــم
فالعـــدل بها عشيت سبلـــه
والحق بها شقـــيت حيلـــه[1]

يرتبط الليل بالقيعان ، كما يرتبط بالقمم ، ومن ثم بالانخفاض والعلو ، بالهزيمة والانتصار . وهو فى ضوء رمز « الأرض » التى سلكت ليلا قتال وسفاك دماء من غير حق ، وفى ضوء الظلم المسيطر يصبح العدل شيخاً ضريرا ، وفى مقابل عدم قدرة العدل على تحسس الخطى يبرق الليل المسيطر على جميع السبل ، والحق فى مقابل الظلام حى ولكنه غير ظاهر ، يحاول بالحيلة أن يتسنم المنبر أو يرتقى العرش ، إنه ملك مبعد عن الحكم . لكن الليل ملك ظالم مسيطر ، يخلق مستويات الحياة بالظلم ، وهو يعنى مايفعل ، لأنه أمام محكمة العدل الإلهية وضمير الإنسانية العام شاهد عيان لمأساة الرق الذى اقترن به كما اقترن بغيره .

كم رأيت الرق يسقيك من الذل قتامه
وانتهى لاشىء إلا ماروى عنـــه ظلامـــه[2]

فى ضوء رمز « الرق » يصبح الليل مستوعبا للمحرومين ، والتعساء والمشردين ، كما ضم القتلة والجناة ، إنه رمز الحياة ، فيه المالك والمملوك والسيد والعبد والسعيد والشقى ، والشقى يرتبط بالليل لطول ملازمته له ، فيسمر إليه بأطواء نفسه ، لأنه الأمين الوحيد الذى يكتم سر الأنين فى جبه المظلم العميق .

فى ظلام يئد الشكوى بصدر المستجير[3]

وهو فضلا عن كونه مغارة للأنين ، والشكوى ، عماء مطبق على كل لون معرفى يساعد على الخروج من التابوت .

ربّـاه ضاع السر من يديـــا وأطبـق الليـــل على عينيـــا[4]

(١) نار وأصفاد ص ٤١
(٢) قاب قوسين ص ١٧
(٣) قاب قوسين ص ١٤
(٤) نار وأصفاد ص ١٩٠

والجهل فى مقابل المعرفة المطموسة يكتسب الليل بعد التخبط فى الوثنية ، ومنازع الغريزة ، وهو فى ضوء السر الضائع يغدو بمنأى واضح عن الحقيقة . أية حقيقة إذن !! فى ضوء الظلام ذلك العالم المتعلق بالشك والزور ، والذى تولد فيه الأفعال غير الطبيعية كالعار ، والضلال ، والرجس ، والرزيلة ، والبؤس ، إنها الحقيقة التى ترتبط بالعالم المقابل الذى يحل محل العالم القائم ، إنها قرينة الثورة والتطهير .

طهـر الكـــون من ضلال ورجس
أنقـذ النـاس من ظلام وبـــؤس[1]

ولايكتفى الليل أو الظلام بالارتباط بكل ماهو مأساوى وحزين ، فالرمز يحمل دلالة معكسوسة أحيانا ، إذ لافارق بينه وبين الحلم فى ذلك ، فهو كما يتعلق بفترات الانهيار فى التاريخ الاجتماعى والسياسى للإنسان المصرى ، يتعلق أيضا بالإشراق التاريخى وأمجاد الشعب وتطلعاته وسبح أحلامه .

بصيـاح الوحـدة الـكبرى الأبيـــة
عدت فى حلـم الليـالى العربيـة[2]

إذن ـــ فالفروسية حلم يتحقق فى النفس أثناء الليل قبل إشهاده على مسرح التاريخ إبان النهار يقول الشاعر أيضا .

وفى ليلـــة فجرهـــا فى السفـــوح
ظلام يغنـــى وضوء ينـــــوح[3]

فالظلام الذى يغنى ، ليس ظلام الماضى ، إنه الظلام المرتبط بالتخطيط لنجاح الثورة على الظلام الماضى ، الظلام الحاضر يعنى كل ماكان من عناصر الهزيمة ، لذا فهو الذى غنى ، فى مقابل نوح الضوء ـــ ضوء من تسبب فى إيجاد فساد الليل . الظلام المرتبط بالغناء مطرب ومضىء . لأنه فض السر الذى خبأه ليل

---

(١) نار وأصفاد ص ١٥
(٢) قاب قوسين ص ٨٥
(٣) قاب قوسين ص ٧١

الماضى الطويل فى الجب ، الظلام المرتبط بالغناء ثائر ونبيل . وهو فى حالة رمزه للانتصار يصبح مسرحا للعبادة والطهر ، والخشوع ، حيث انسياب التهجد فى السريرة والعلن .

خشوع وتسبيح ، وطهر كأنه بكف الليالى أو بكفى مصحف[1]

وإذا كان رمز الظلام عن طريق التقابل يعبر عن الشيء ونقيضه ، فإن هذا المفهوم العام له يرتبط بانشطار النفس عنده .

وأنشق ذاتين .. ذاتا تنوح
وأخرى تسبح من خشيتك[2]

فالظلام مرتبط بالذات ، ومن ثم بالذنب المتعلق بها ، فالذات تنوح لفرط مابها وارتباط الظلام بالخطيئة يعمل على استدعاء الشيطان وكل ألوان الفساد الخلقى .

الليل يؤدى إلى جهنم ، ومن هنا يرتبط بالعقاب . الذات التى تحمل مأساة الشاعر الواقعية والميتافيزيقية هى الذات المظلمة ، هذه النفس أكثر ارتباط وتعلقا بمأساوية الرمز ــ الظلام ــ أما نفس الشاعر الأخرى التى تتعلق بمعكوس المأساة ، فلا ترتبط إلا بالحلم والنور والعالم الأمثل .

وفى ضوء هذا الانشطار النفسى يسهل تفسير الحقيقة التالية ــ التى مؤداها اختلاط الظلام بالنور عند الشاعر .

الرمز يحمل طبيعه التزاوج ، ويسع الشيء ونقيضه ، للظلام والنور معا . ولأن الظلام والنور فى النفس ، والنفس تستوعب كليهما . فرمز الظلام يثرى بهزيمة النور أمامه ، كما يثرى باختفائه فى انتصار النور .

يقول الشاعر

فسينشق لك المجهول عن فجر وريق
فيه كرم الليل عنقودا على كرم الشروق[3]

---

(١) قاب قوسين ص ٧٠
(٢) صلاة ورفض ص ١٤٢
(٣) قاب قوسين ص ١٤

الليل يعطى الحياة ، ويلذ بالنشوة ، فى النشوة السرور والرضا ، الليل راحة بعد العناء ، الليل مشمر ومنير ، فى الثمر والضوء تتكشف الحقيقة والقناعة والرضا . الرضا من علامات الانتصار . الليل فى بعض مدلولاته رمز الانتصار .

وبسيطرة الليل الذى يرمز للانتصار على الليل المقترن بالهزيمة ، تتسع أبعاد النور ، وخاصة عندما يقترب الليل من نهايته وتظهر أضواء الفجر فى الواقع الخارجى ، يختفى ظلام النفس الدامس بعد أن يدب المشيب فى لحيته ، ويتحول إلى عبد بعد أن كان إلها .

والليـل شاب فمـد لحيـــة ناسك
نسج الشتاء الثلـــج من شعـــراتها[1]

فيصبح القوى ضعيفا ، والسيد مسودا ، والظالم مهزوما ، وبمنطق الحياة العادل يضعف الظالم ، ويقوى المظلوم مستمدا جسارته من جنس ماكان مخيفا مرعبا ــ الصورة الداخلية تعبر عن واقع الحياة الخارجى . ثار الإنسان فى وجهه البغى ، بعد أن اكتشف أبعاد قوته وفك رمز أسرارها من خلال الانتصارات التاريخية .

أبـو الهول فينـا يسوق الزمـــان ويرعى الليالى رعـى الغنـــم[2]

وانتقلت حيوية الظلام الماضى وسيطرته إلى النور ، فأصبح النور حيا ومسيطرا بعد أن فاجأ القدر المحتوم شبح الليل ودهاه .

الليـــــل الـــــرابض بتـــــرابك
فاجـــــأه القـــــدر المحتـــــوم
ودهتـــــه ريـــــاح ورجـــــوم[3]

---

(١) قاب قوسين ص ٢٠٧

(٢) نار وأصفاد ص ٦٢

(٣) قاب قوسين ص ٧٨

النـــور :

يقول الشاعر

ويك ياصخـر .. أنت رمـل ومـاء
جبلتـــــه الريــــاح والأنـــــواء
كيف هلت من طنيـنك الأضواء ؟[1]

النور ، فائض على الكون ، مشع فى كل ماهو موجود ، مصدره من الله ، وإذا كان الكمال الإلهى باديا على خلقه ، فلا يعنى ذلك أن الجمال الإلهى صادر من المخلوق « كيف هلت من طنيك الأضواء » فكمال الأشياء نسبى ، متدرج حسب مدارك البشر ومدارجهم ، وأن الله وحده هو الذى يفيض نور هذا الكمال كيفما شاء لأنه سبحانه أعم وأشمل ، وأعلم بما يتناسب مع الطبيعة البشرية .

الطينة التى يهل منها الضوء تلد الحياة ، قديما قالوا : إن الماء أصل الحياة ، كما أرجعوا أصلها إلى التراب أيضا ، والرياح تسير الراكد ، والأنواء تخصب الأرض فتبعث الميت ، فى ضوء الماء ، والرمل والرياح ، والأنواء ، يصبح النور قويا خلاقا ، منه الحياة ، لأنه منبعها ، هذا النور الذى يتعلق به البشر فى عهد الوثنية ، لايزيد عن كونه عبدا هو الآخر .

تعبـد النـور .. وهـو عبـد الحيـــاة
عبـد من بثـه بتـــلك الفلاة [2]

فى ضوء عبادة البشر للشمس — قديما — تتضح طبيعة النور المعبود ، هذا النور ناقص ، وإن خلع عليه العابدون صفات الألوهية والتنزيه ، هذا النور مقيدة مصادره بمدارات ثابتة ، ومرتبط ظهوره بالليل والنهار ، لذا فهو محتاج إلى الكمال الإلهى ، وأن عبادته فى صورة الشمس أو القمر أو النجوم ليست إلا عبادة للقوة الوهمية الطارئة فى الأرض ، وتقديس القيم المتعلقة بالخوف من شر هذه الآلهة

(١) نار وأصفاد ص ١٢
(٢) نار وأصفاد ص ١٤

ولعنتها . إن هذه هى الجاهلية بعينها ، الجاهلية التى تجمع شقاء العصور وغيها ، ومضارب الجهل ، وهذا منطق من الوثنية لايرضاه منطق العقل ، ولاتقره الحاسة الفطرية لدى الإنسان . النور الذى يرتبط بهذه العبادة عبد للحياة ، وثورة النور الحر هى الحل الحتمى لطبيعة هذا الوجود الوثنى :

سيمــــر عليكـــم فى الفجـــــر
شئ يتكلـــــــم كالجمــــــــر
ويـــفض من النـــور خزائـــن[1]

فى ضوء رمزى « الفجر » و « الجمر » يكتسب الرمز ــ النور ــ بكارة الحياة ، وصفاءها ، كما تكتسب الحياة والحيوية فى التغيير ، والقدرة على إحلال النور محل الظلام ، إنه يحمل الحب للبشر ، وهو حريص على أن يبثه فى أول يقظتهم ، إن الرمز المفهوم من هذه الأبيات ثائر يرتبط بالحرق والتطهير ، ثائر على كل ماهو مأساوى فاسد ومقيت لعهله أول من استوعب الهداية كاملة وحملها للبشر ، قاضيا على الترهات ومفرقا بين الجهل والعلم ، والظلام والنور ، والعبودية والحرية ، مبلغا دستوريا سماويا يحقق الاتزان فى كل شئ ، والتمام فى كل نعمة ، إنه سيدنا محمد ﷺ الذى تعطشت الدنيا طويلا ليقظته .

ياأول نور سكب الله النــور الأعظـــم من شفتيـــه
ياأول نور
كل النـور تألـق منـه ، وجـاب الكـــون على كفيـــه
ياأول نور
عطش الدنيـا جن عليـه وروى الحيرة من قدميـــــه !!
البيد الظمأى شربت منه
وأذاب ضحاه جدار الليل
وأوغــــــل أوغـــــــل حتـــــــى شعشع فى الإنسان
رش اليقظــــــــة والتوحيـــــــــد على رئتيــــــــــه
ومحا الذلـــــــة والإطراقـــــــة من جفنيــــــــــه

(١) قاب قوسين ص ١٤٩

ودها الرق وكـــان محالا أن تتزحـــزح عن كتفيـــه
ومضى يسحق كل ظلام عبر الدهـر ، ومـر عليـه(1)

هذا النور الأول مرتبط بالشفاه ، ومن ثم بالحروف ، بالقدرة على النطق والإبانة ، والنطق ولادة ، وحياة فى الظاهر ، وهذا النور الأول بداية كل النور الذى تألق منه ، وهذا النور الأخير يعنى أفعالا وسلوكيات كثيرة لدى البشر . النور الأول مرتبط بالرى ، والهداية وفى العطش والحيرة عماء منطبق ، وجهل فظيع وفى الرى علم وحياة ، وفى النور فضاء على الليل الذى كان يحمل الحيرة المطبقة ، والجهل الفظيع والضحى علامة على انتهاء عهد وبداية آخر ، فى العهد المنتهى كانت العبودية شهادة الظلام ، وفى العهد الجديد سار مفهوم النفس الواحدة ومبادىء الانسانية .

بالنور الذى يرمز إلى سيدنا محمد ﷺ ، والنور الذى يرمز إلى كتاب الله . القرآن ـــ قامت الثورة على الوثنية ببعديها الانسانى والإلهى وبهذا اكتسب الإنسان النبى بعد النور ، فى أكثر من موضع ، بعث بالنور الأعظم ، والضحى ، والنور المهاجر .

والثورة الدينية عند الشاعر لاترتبط بعصر دون آخر ، ولابمكان دون سواء ، بل اكتسبت صفة الشمول والعموم للإنسانية جمعاء ، لأنها تثور فى وجه كل ماهو فاسد ، وغير خلقى مقيت ، وتقضى على كل ماليس إنسانيا إنسانية مطلقة .

أورق النـــــــــــور وشبت ناره
تضرم التغيير فى أعتى الجذور(2)

وإذا كان النور يرمز للثورة ، فهو يرمز لأبعاد طبيعتها . الثورة تتصف بالبكارة ، وشفافية الروح ، إنها طفولة العظمة ، وأولية البناء .

وزمان فى الصباح البكر ـــ يجتر أصيله (3)

---

(1) نهر الحقيقة ص ١٩٠
(2) قاب قوسين ص ٤
(3) قاب قوسين ص ١٧

ولأنها ثورة على الميت ، فهى حياة للهامد ، وبعث للرفات

اتبعينى فمعى الفجر الذى أحيا رفاتك (١)

والثورة عندما تدب فى كل شئ تخلع روحها الجديدة على الحياة

اتبعينى وانظرى حولى أقداح الضياء (٢)

وتطهر حتى أنقى مافيها ، لكيلا يفوح برائحة الماضى

وتصب النور والنار انفجارا فى رحيقى
والعالم الجديد الذى يبعثه النور عالم
ومن النور والكرامة ، والإيمان والحب سلمة وصفاء (٣)

ولأن النور هو المصدر والأساسى ــ منه البداية لكل شئ ، يعرف الحياة ولايرتبط به الموت الأكيد ــ سيطر على الروح الشعرية فى القصيدة وكان كشافا يضئ الأشيساء للوصول إلى الحقيقة ، فاتصف بالثورة على الانهزامية والتعلق بطموح الاكتشاف ، ولم يك النور وسيلة فحسب ، بل كان يعنى جوهر كل حقيقة يبحث عنها الشاعر .

فالنور ــ مثلا ــ فى قصيدته « معبد الشمس » (٤) هو التحرر يقول :

ازدحم النور على بابك
والفجر أطل بأعتابك

فالنور لايعرف التحديد ولا القيد ، النور حشد هائل لكل عناصر الحرية ، والحشد دلالة الفرح ، والفرح كان أمنية أثناء الليل الطويل . والفجر بوابة للمسجونين فى وساوس الظلام ، وتر الأحلام.

---

(١) قاب قوسين ص ١٧ ــ ١٨ ــ ٢١ ــ ٤٩
(٢) قاب قوسين ص ١٧ ــ ١٨ ــ ٢١ ــ ٤٩
(٣) قاب قوسين ص ١٧ ــ ١٨ ــ ٢١ ــ ٤٩
(٤) قاب قوسين ص ٧٧ ــ ٨٠

وعندما يعلن الفجر بشارة النور المزدحم ، تنفك القيود وتنطلق الحرية ، ولاأدل على الحرية من رمز النور .

ويقول الشاعر أيضا فى نفس القصيدة :

.وأتاهـــــا النـــــور كما يأتى
حشر ينـــــــقض على موت

فكلما ارتبط النور ببداية الحياة يرتبط بنهاية الموت ، فى الانقضاض على الموت حياة ، وبعث الحياة التى فى الموت ، كشف لقوى إلنور الخبيئة تحت أسداف الظلام ، من خلال التشبيه يبرز البعث كحقيقة من حقائق النور .

وكثيرة حقائقه الجزئية التى يرمز إليها النور ، حتى إذا تجمعت لديه مجموعة من الحقائق شبه المتكاملة ، أو المتكاملة ، صاح مهللا للتغيير فى كل شئ ، فى الإنسان ، والتاريخ ، والنظم ، والزمان ، إن هذا التغيير حدث بفعل انتصار النور على الظلام ، وأصبح مايسود سواء فى واقع الشاعر أو فى حلمه هو كحقيقة النور نفسها .

والنور فى هذه الحالة هو البطل المظفر فى كل معنوى ومحسوس يقول فى « موسيقى من الأيام »[1]

رفع الستار
وتهادت الظلمات
وانقشعت بدرب السائرين
ومضى الصباح
فذاب ظل القيـد من خطـــو السنين
وتغيّر الإنسان
لم تعـد الرؤى تسقيـه خمر الزائـــفين

(١) مجلة الشعر (الفصليه) العدد الأول ١٩٧٢م

وتغيّرت روح الحياة

فلــن يلــوح بها السنــا للواقــفين

وتغيّرت قيم الخلود

فلــن يظــل شعاعــه للخاطــفين

وتغيّر التاريخ ..

نفحـــــة غاره ، لم تبـــــق إلا

للحـــــــــداة المخلصين

فاعذر زمانك يازمان

فإنه أعمى تلمس ضوءه خلف الستار

فى النور حقيقة التغير ، تغير الزمان بالزمان ، والتاريخ بالتاريخ والإنسان بالإنسان ، وكما ارتبط الظلام بالعبودية والحرمان ، والشر ، والعماء المطبق ، غدا النور مرتبط بالحياة الجديدة فى عالم الشاعر ، النور اكتسب أبعاد القيم المثلى ، ومن ثم ارتبط بتحقيق الحلم ، النور استمرار بعد أن كان خطفا متمثلا فى أية حقيقة جزئية تبرق ، النور اكتسب عذوبة الحداء ، وارتبط بالبصر بالأشياء ، وأصبحت رحلة الشاعر فى عالم النور يصحبها النور الكشاف :

وأقبـــــل الليـــــل يسرى

على هيـــــاكل صدرى

سيرى مع النـــــور سيرى

وغلـــــغلى فى الأثير[1]

بهذا تكتمل أبعاد الرمز « النور » بعد أن أصبح روحا تسرى فى كل ذرة من ذرات العالم ويهتدى الشاعر إلى أن « الله نور السموات والأرض » فى كل هامة ولامسة ينبض سره ويسرى فى كل هامد وحى ، فى الأرض والسماء والفضاء ، فى الحقيقة والحلم ، فى الليل والنهار ، فى الظلام والفجر ، للضال هداية ، وسكينة للشاك ورسو ، وللأعمى بصيرة ، وللباحث كشف ، وللمؤمن صلاة ودعاء مستجاب ، وهو أيضا رجاء العانى ، وفرحة المهموم ، والمكروب ، ومحير لمن

(١) قاب قوسين ص ٢٢٢

استجاره ، سبحانه سبحان !! هو النور الذى تتولد عنه كل ذرة فى الحياة وفى الكون .

على الأرض نور ، وفى الأفـق نور
وفى كل قلب شعـــــاع يدور (١)

ويقول أيضا :

إلهى وأنت النـــور لم يخب مرة
سناه ، إذا أعشى الضيـاء بصيرتى (٢)

بالنور الوسيلة ، والنور الغاية ، وبالنور التمرد والثورة ، والنور السكينة والتأمل ، حفلت القصيدة عند محمود حسن اسماعيل بسر إبداعها ، وتفردها بإيحاء خاص ، يشف عن روح علوية ، لاتتعلق بعالم المحسوس إلا بمقدار مايوصلها إلى عالم المعانى ، ولاتبرح عالم المعانى إلا لتكتشفه خلال عالم الأشياء ، وخلال رحلة البحث عن الحقيقة والذات ، تبلورت القيم ، وصفت العوالم لديه ، وسيطر النور ، كما سيطرت نفسه المتعلقة بالنور ، واختفى الظلام الطارىء المتعلق بالحياة ، وعناصر الأرض ، واختفت معه نفسه المتعلقة إلا السماء ، وأصبح من الميسور ربط الأزلى بالأزلى ، والغامض بالواضح .

فى ضوء النور المطلق ، يصبح الافتراض بأن لاوعى للشاعر يحتوى على منطقة متعلقة بالنور الخالص ، ظلت تمده بقاموس النور وتداعياته ، قدر ماتمده بعالم النور وصفاته ، حقيقة واضحة .

وأن هذا الحيز من اللاشعور واضح فى شعر محمود حسن اسماعيل ، وهو سر عبقريته الإبداعية ، ووراء بحثه فى الخالد والعظيم ، والسبب الحقيقى للتعلق بعالم المعنى ، والخوض فى التجريدات المستمرة ، والعلة فى اتسام شعره بسمو الأداة وصفاء المضمون .

---

(١) نهر الحقيقة ص ١٤٣

(٢) قاب قوسين ص ٩٨



الفصل الرابع

موسيقى الشعر



محتويات هذا الفصل :

أولا : الإيقاع :

أنماط الإيقاع

أ) التلوين الموسيقى بإطالة الأسطر وتقصيرها .

ب) القافية .

ج) تكرار نغمة بأصواتها وحركاتها بنفس النوع والشدة .

د) الترصيع والتقفية الداخلية .

ه) النمط الإيقاعى الذى يرتبط بالتنويع الصوتى فى التعجب ، والنداء ، والإثبات ، والنفى ، والطلب ، والاستجابة والدعاء .

ثانيا : الوزن :

أ) إحصاء لبحور الشعر المستعملة فى دواوين الشاعر .

ب) نتائج الإحصاء

ج) المجموعات الثلاث

١) المجموعة الأولى

٢) المجموعة الثانية

٣) المجموعة الثالثة .



لاشك أن اللغة التى تعبر عن الحالة الزائدة للاستثارة لابد أن تشتمل على عناصر تشترك معها فى خلق الإمتاع بالعاطفة والانسجام الموسيقى ، وإذا كنا فى الفصول السابقة قد كشفنا عن أبعاد هذه اللغة ، وأنماطها وخصائصها ، ودورها فى عملية التصوير ، فإنا فى هذا الفصل سنركز على الجانب الذى يشيع الانسجام فى نفوسنا ، لما فى الموسيقى من قدرة على السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه . فضلا عن كونها إطار اللغة الدقيقة المعقدة منطلقين من الفرضية التى تقول :

إن للإيقاع والوزن أثرهما المباشر فى الإبداع الشعرى ، بكونها عنصرين هامين من عناصر التصوير عند محمود حسن إسماعيل ، وسوف يحقق هذا الفرض من خلال عنصرى الموسيقى : الإيقاع ــ والوزن .

أولا : الإيقاع :

هو الذى يميز الشعر من النثر والإيقاع الذى تتعلق طبيعته بطبيعة توقعنا خلال السياق الشعرى ، هو مايمكن تصوره « موجة بالغة التعقيد من الوقائع العصبية تذلل الصعوبات أمام بعض المنبهات المعينة بينما تحول دون البعض الآخر ، كما أنها تتعلق أيضا بطبيعة المنبه الذى يجىء فعلا »(١) وحقيقة المنبه هى نفسها طبيعة الصوت الذى فقد شخصيته الاصطلاحية المستقلة ، واكتسب ظلاله وأبعاده الجديدة فى تركيب القصيدة ، ونظرا لصعوبة تعريف الإيقاع وتحديده تحديدا علميا وفنيا شاملا فى مبحث كهذا لايهمنا فيه الا التركيز على مايهم فى عملية التصوير الشعرى بشكل مباشر وملموس ، فإنا لن ندرس إلا « ماينبض على نحو شامل خلال العمل ، ويحدد التأليف المتماسك(٢) بهذا يتناول الإيقاع بمفهوم بسيط مؤداه

(١) مبادىء النقد الأدبى ص ١٩٠

(٢) من مقال إميل ستايجر ــ حاضر النقد الأدبى ــ ترجمة الدكتور محمود الربيعى ط ٢ دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٧ ــ ص ١٣٦

أنه ظاهرة صوتية تتردد على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة[1] .

أنماط الإيقاع

أ : التلوين الموسيقى ، أو النغمى عن طريق إطالة الأسطر وتقصيرها فى القصيدة الواحدة ، مقترنا بتنوع القافية وتماثلها . يقول الشاعر

ألفيتنى بين شباك العذاب	وقبلت لى غنى
وكل مايشجى حنين الرباب	ضيعته منى
هذا جناحى صارخ لايجاب	فى ظلمة السجن
ونشوتى صارت بقايا سراب	فى حالة الجن

أواه يافتى

لو لم أعش كالناس فوق التراب[2]

هذا المقطع من قصيدة طويلة تتصدر ديوانه (أين المفر) وهى تبدأ بشطرة من السريع فى الصدر المتحد القافية فى كل مقطع ، أما عجزه فى كل مقطع أيضا ــ فيتكون من تفعيليتن على أن يلى أربعة الأبيات الأولى شطر مماثل للعجز وزنا وقافية . ويختم المقطع بشطر طويل مماثل للصدر وزنا وقافية أيضا ، ومكمن الإيقاع فى النغم الناشئ من تغيير الوزن والقافية ولقد تتضح العلاقة بين المغنى والإيقاع هنا ــ حينما يستبدل نمط إيقاعى بآخر وهذا الاستبدال يعنى أن جزءا هاما من المعنى فى الأبيات يتغير بدوره هو الآخر : تبعا للتغيير النمطى للإيقاع .

فلاشك أن عجز الأبيات القصير ، يحمل من التركيز وسرعة إصداره الأمر وإيضاح النتيجة ، وهى مرة فى ضوء الكلمات ــ ضيع ــ ظلمة ، حان الجن ، ويستتبع هذه الشطرات القصيرة شطر آخر بنفس النغمة والشدة لتأكيد الإيقاع السابق لتجسيد ضياع الأمل وخيبة التوقع ، إنه صرخة قصيرة لمتأوه يحمل من التحسر والتوجع ماتعنى به الحروف الكامنة فى (أواه يافتى) ولاستشعار الألم من خلال الندم تطول الشطرة الأخيرة بأسى الوداع لحقيقة ماكان يتمنى « لو لم أعش كالناس فوق التراب ... » .

(١) انظر الميزان الجديد ص ٢٣٤

(٢) اين المفر ص ٦

ولايستطيع أحد الجزم بأن الموسيقى سابقة للمعنى فى الأبيات السابقة ، وإنما حركة الوزن إن لم تكن تابعة للمعنى هنا ــ فهى متجاوبة معه ومتفاعلة ، بحيث يتغير النمط الإيقاعى بتغير المعنى ، أو يتغيران ــ معا فى آن واحد . وبالتالى كانت درجة تيقظنا للموضوع لاتقل عن درجة تيقظنا للايقاع المماثل فى تنوع الجرس الصوتى وتغير النغمة ، وفى هذه الحالة يصبح الشكل مرنا مرونة المعنى وفى حدود هذه المرونة التى تستتبع التلوين النغمى وتغير النمط النغمى تبرز مقدرة الشكل إلى حد ما ، فى الإسهام فى التصوير الشعرى عند الشاعر .

ب ــ القافية

وفى الحق أن محمود حسن اسماعيل كان بارعا فى تنويع القوافى بجانب مقدرته الفذه فى التعامل مع القافية الموحدة فى عدد كبير من القصائد الطويلة وقد يرجع الأساس فى تنويع القافية عنده إلى إدراكه أنها قيمة موسيقية لايمكن الاستغناء الشعر عنها ، لأنه بإعادتها أو مايشبه إعادتها يتحقق التطريب هذا فضلا عن كونها عميقة التشابك مع العمل الشعرى ، أو هى بالفعل أحد العناصر الحسية فى الشعر عنها، لأنه بإعادتها أو مايشبه إعادتها يتحقق التطريب هذا فضلا عن بالاحرى ارتبطت بالقصيدة ارتباط القاعدة بالأساس ، وإذا كانت الهندسة الصوتية فى دواوينه الأولى قد نوعت قوافيه فى أشكال عدة ، كالموحدة ، والمسمطة ، والمزدوجة ، والقافية الداخلية « فى النظام المشطر » فإن الشاعر فى مراحله الأخيرة قد سلط متطلبات التجربة على الشكل الحسى للتصوير بشكل بين ، وأصبح الشكل الخليلى طيعا أمام إلحاح المضمون الكائن فى البحث عن الذات واكتشاف الحقيقة ، وصار أكثر مرونة من خلال حرية تكرار الكم النغمى فى تفاعيل المتقارب والهزج والمتدارك ، الرجز ، والرمل ، ولقد أصبحت القافية هى الأخرى ، تابعة لأية هندسة شكلية ، بل صارت قافية بلا نسق خاص بخضوعها المباشر لمعنى التجربة والشعور المصاحب له ، وفى هذه الحالة أصبحت القصيدة ــ إلى حد ما ــ صورة موسيقية تتلاقى فيها الأنغام وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذى يساعد المتلقى على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة . ونورد هنا المقطع الأخير من قصيدته طواف للبرهنة على النتيجة الأخيرة .

يقول

الحق السافـــــــــــر ضاع
والـــــــــــــــرزق قلاع
يتسلــق فيها الأعـــرج ، والملتــاع
والـذائب فى أحضان الله يمد يديـه بغير ذراع
أعمـــــــــــــى فى الحب
ضريـــــــر القـــــلب
يشد الثمـــــر بغير قطـــــاف
وبـــــــــــــلا إنصاف
يتحـــرك شىء ، يوجـــد شىء
كيـــف يكـــون بغير زحـــاف ؟
وبلا أوتار ، سل النغمـة من عزاف
وبـلا نيران جذب النـور من الأسيـاف
هذا إجحـــــــــــــــاف
هذا إرجـــــــــــــــاف
وبكـاء عيـون لاتتحـرك للأطيـاف
عبرت حتـــــى وقـــــفت
نظـــرت حتـــى عمـــيت
ضجـــرت حتـــى هلـــكت
وزمـــــان الزمـــــن لها عراف
كذاب الحكمـــــــــــــــة
خاوى النغمـــــــــــــة
.. م الأوهـــام يريـــد سلاف
ويريـد وصول الشط بغير مطـــاف
ألفـــــــان .. وعشرة آلاف
وأنـــــــــا طواف[1]

(١) مجلة الثقافة ــ العدد الأول ــ أكتوبر ١٩٧٧

وفى المقطع السابق يتلاعب الشاعر بتفعيلة المتدارك (فاعلن) ، (فعلن) الخببية مقصرا بعض الأسطر ومطيلا غيرها حسبما يقتضى المعنى والشعور ذلك ، وكذلك نطرد القافية أيضا دونما نسق ثابت مع التزام مبدأ التقفيه نفسه ، فأربعة الأسطر الأولى تنتهى بالعين ، ويعقبها سطران قافيتهما الباء ثم ثمانية أسطر بحرف الفاء ثم ثلاثة أسطر بالتاء ويقضى بقية المقطع بالفاء وإذا كانت القافية تتوزع بين الصيغ الجامدة والمشتقة فذلك راجع إلى أنها جزء جوهرى من المعنى ، وبنية أساسية فى السياق ، فجملة (الحق السافر) مثلا تصبح ناقصة مبنى ومعنى إذا حذف الفعل (ضاع) وبالتالى ونتيجة للمعنى السابق لايرتبط الرزق بغير صعوبة الحصول عليه رغم نهم الأعرج والمتعارج والملتاع فى اقتحام هذه القلاع الحصينة .

فللإيقاع الناشئ — إذن — تساوق الحركات والسكنات وطول الشطر الأول وقصر الشطر الثانى والتقفية بالعين قد جعل درجة تيقظنا للموضوع — وهو صعوبة الحياة — أكبر من تنبهنا للجرس إن لم يكن متساويا معه . صحيح أن السمة الخاصة لتعامل الشاعر مع اللغة هى التركيز بشدة على العناصر الحسية كمنبهات ترابطية للإحساس لكن هذه الحسية لاتصبح معيبة إذا كانت خادمة للتجربة ، مضحية بخصائصها الذاتية ، إن وجدت ، بذوبانها فى الشكل .

ج — تكرار نغمة بأصواتها وحركاتها بنفس النوع والشدة . اقرأ قوله :

.. وفى خطـــوتى درب عمـــر جديـــد
وفى نظـــــرتى صحــــــوة للوجـــــــود
تنفض عنه غبار الليــــالى السحيقـــة
جبينى جديد
ووجهى جديد
وإيماء عينى جديد
وإصغاء سمعى جديد
وذاتى شواظ على جلدهـــا المستضام القـــديم
وكبر من النـــور يسطـــــع تحت الأديم
ينـــور ليـــل الكهـــوف الضريـــرة[1]

(١) صلاة ورفض ص ٧٧ ، ٧٨

فتكرار كلمة « جديد »(*) فى الفقرة الشعرية السابقة واقتران كل منها يبعد من أبعاد الإنسان ، يجعل من الجانب الآخر مأساوية الحياة المرتبطة بخلودها القديمة مريرا منهزما فى حين تبرز صحوة الوجود معلنة الحقيقة فى النور الذى يسطع ، كل هذا يتجلى من خلال تكرار كلمة (الجديد) خمس مرات بنفس حروفها وبنفس شدتها الزمنية ، كل مافى الأمر أنها وجدت فى إيقاعات تكاد تتنوع فى بعضها ــ فالأبيات من بحر المتقارب السطر الأول ــ أربع تفعيلات وفى كل إيقاع تدخل الكلمة ذلك العنصر الجديد ، بمجموعة التأثيرات الممكنة التى تسهم فى إيجاد الاستجابة النامية بمعنى أن الكلمة لاتحمل فى ذاتها صفات خاصة فصفاتها الجديدة هى محصلة تفاعلها مع السياق الذى وجدت فيه ، وهى وإن كانت واحدة فى كل الإيقاعات إلا أن معناها لاينفصل عما يسبقها « لأن اضطراب الذهن السابق لحدوث الكلمة يجعل الذهن يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة تلك الشخصية بالذات التى تلائم ماهو حادث فيه فى ذلك الوقت ، فلاتوجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح »(١)

د) الترصيع والتقفية الداخلية :

والترصيع ، حسب تسمية البلاغيين له ، وسيلة من وسائل التوقع الذى يتنوع بين الإشباع ، والإخفاق . يقول الشاعر فى قصيدته « موسيقى الوداع الأخيرة » .

لحدا لكل ظلمة ، سدا لكـل رجفـة ، مدّا لكـل نور

(*) من هذه النماذج أيضا قصيدة « على ذراع الريح » قاب قوسين ص ٢٠١ ومنها :

على ذراع الــــريح	لى مخـدع مريـــح
وزورق جريــــح	شـــراع حـــــرق
وسبحـــه غـــرق	طول المدى يصيـــح
لشاطـــئ القلـــق	
قلق ، قلـق ، قلـق ،	

واضح أن تكرار النغمة فى « قلق » بنفس الشدة ، يوفر للأذن بمجرد ترددها متعة إيقاعية لايمكن إنكارها « تلك هى المتعة التى نحسها حين تسمع مرتين صوتا واحدا أى جرسا بعينه » جويو ــ نقلا عن الرمز والرمزية ص ٤٠٨

(١) مبادئ النقد الأدبى ص ١٩٠

وكان درب سابل، وكان حرب جاهل، وكان سكب نور
وكان فى انطوائه ، وكان فى انتمائه ، توهجـا يدور
وكان موج عشبه ــ ثديانة فى ربوة ــ أبية مستترة(١).

والإيقاع فى هذه الأبيات ، كائن فى تكرار النظائر الصوتية فى حسن تنسيم ومحاولة الإشباع المفاجىء لكل نغمة صاعدة فى (لحداء، سدا وبدا) وعن طريق النغمة الخاطفة فى : لكل ظلمة ، لكل رجفة ، تدل دلالة واضحة على أن المعنى مرتبط بهذه التوقعات وإشباعاتها ، لعل هذا بين فى المفارقة بين الخطف المفاجىء للأصوات الصحاح فى كلمتى (ظلمة ، رجفة) وبين المد اللانهائى فى الضمة الطويلة فى (نور) . وهذا المد فى مطلق معناه مد لكل مايتمنى له الشاعر أن يعيش فى مقابل مايتمنى له الموت السريع .

وماقيل عن هذا البيت يمكن أن يقال عن الهندسة البارعة فى بقية الأبيات ، بحيث يمكن القول إن التقفية الداخلية ــ هنا ــ هى الأساس لأنها شكل المعنى وهذا مايفترق فيه محمود حسن اسماعيل عن القدماء « فى التشريع والترصيع » فلقد كان التصريع يتم فى إطار البيت القديم بقافيته الموحدة وشطرية المتجاورين . وكان شيئا إضافيا وثانويا للقافية الموحدة . ولقد استعمل الشاعر هذه الهندسة فى أكثر من قصيدة(*) بل لقد جرب مقدرته فى البراعة فى ترديد الأصوات المنسجمة ، فى بناء قصيدة بأكملها بناء موسيقيا خاصا يتوافر فيه مهارة النظم للكلمات ، وبراعة ترتيبها ، وتنسيقها ، بحيث تبلغ مبلغها بالقرع المستمر وزيادة

---

(١) صلاة ورفض ص ١٥٦

(*) يقول فى قصيدته غضبة الثأر من ديوانه صلاة ورفض ص ٤٢

فيـا طير مزق ، وأحـرق
بقايـا الجنـاح
إذا لم تكبكب ، وتـغضب
ينـوب السلاح
وترجـف سرايـا
وترجـف منايـا
تدك الجنـود

التوقعات والعمل على إشباعها عن طريق الجرس العنيف الذى يخدر الأعصاب وينبهها بتكرره المنتظم — يقول الشاعر :

راحت بلا زورق .. تنساب فى الماء حج كأنها موجه
فى صمتها تخفق .. لحنا بلاناء .. انشودة اللجة

. . . .

أرثى بها عذراء .. منهوبة العمر .. كالحلم الغافى
طاحت بها الأنواء .. فى ثبج البحر .. كالزبد الطافى
تسرى إلى سيف .. فى مائج الغيب .. مغلف السر
كخطوة الصوفى .. فى سورة القلب .. نشوى بلاخمر

. . . .

أكفانها الطهر .. ونعشها النسم .. وقبرها لاقبر
لو يعقل الزهر .. كفنها الكم .. ولفها فى العطر

. . . .

خصلاتك السود .. منثورة الشعر .. يلهو بها الموج
كأنها خود .. يندبن فى ذعر .. ماغيب اللج

. . . .

لأنت فى فكرى .. يافتنه القيثار .. طيف سبى الخاطر
ينساب فى شعرى .. مستغلق الأسرار . كهمسة الساحر (١)

التزم الشاعر فى القصيدة المعنونة (بالعذراء الشهيدة) التى اقتطعنا منها الأبيات السابقة بهذه الهندسة الموسيقية اللافتة التى جعلتها سيمفونية منتظمة النغمات ، والشاعر لم يكتف بالتقفية الخارجية بل استعان بها فى حشو البيت ومن المدهش أن يكتب قصيدة كاملة عدا أبياته أو فقراته المتناثرة فى شعره متبعا فيها هذه الهندسة الخاصة التى تتبلور فى التقسيم الداخلى على مدار القصيدة جاعلا لكل شطرتين متزاوجتين قافية خاصة على النسق التالى :

---

(١) أغانى الكوخ ص ١٨٠ ، ١٨٢

راحت بلا زورق
فى صمتها تخفــــق
تنساب فى الماء
لحنـــــــا بلا ناء
كأنها موجـــــــة
أنشودة اللجـــــة
★ ★ ★
أرثى بها عذراء
طاحت بها الأنـواء
منهومـــة العمـــر
فى ثبـــج البحـــر
كالحلـــم الغـــافى
كالزبـــد الطـــافى
إلى آخر القصيدة ..

فالإيقاع القائم على هذا التناسق النغمى ، فى التقفية الداخلية ، يزداد كلما ازداد تكرار الحروف ـــ فى المقطع المكون من عدة أشطار والنفس مهيأة ـــ تبعا لذلك لأن تمارس الإشباع المستمر ، عن طريق تساوى التفاعيل ، واتزان الفقرات الشعرية ، وهو فى هذه الحالة عن طريق القرع المستمر ـــ الذى يخلق حالة التخدير ـــ يولد الاستجابة اللاشعورية للإحساس بقيمة الإيقاع الباطنية ، والمعنى فى هذه الحالة تعليق على الموسيقى ـــ وهى بطبيعة الحال ترتبط بتداعيات الأصوات « فالغرق » فى اللاشعور لايمكن إبرازه إلا فى معادل موسيقى خارجى ـــ يتضح فى تلك العذراء الشهيدة التى تغرق فى بحر الحياة ، وصورة الغرق هذه عملت على استدعاء المتشابهات اللغوية ـــ كالزورق ـــ يخفق ـــ الماء ـــ الزبد ـــ الطافى ـــ ثبج البحر ـــ السيف ـــ المائج ـــ الموج ـــ البلح ... إلخ

وهذه الأصوات المتداعية تعاونت جميعا فى تشكيل مايشبه الفزع الجنائزى

الشديد الخطف فى (زورق ــ تخفق ــ موجة ــ اللجة ــ الطهر ــ الزهر ــ النسم ــ الكم ــ القبر ــ العطر ــ الموج ــ اللج .. ، والعميق الحزن فى امتداد الأسى الكامن فى حروف المد فى (الماء ــ الناء ــ عذراء ــ أنواء ــ الفانى ــ الطافى ــ سيف ــ الصوفى ــ السود ــ خود ــ فكرى ــ شعرى ــ قيثار ــ الأسرار ــ الخاطر ــ الساحرة) .

ذلك النسق الخاص لتركيب الأصوات ، هو مايكمن فيه سر إبداعه فى هذه الهندسة الموسيقية ، والتقفية الخارجية فى هذه القصيدة جزء مكمل للتقفية الداخلية فيها ... « ولقد يكتفى البعض بهذا التأثير الفزيولوجى الذى يرجع إلى قيمة الألفاظ الصوتية ليس إلا .. ولقد يتهيأ لهذه الحروف إذا تم تآلفها وإملاس إيقاعها ، أن تحدث بتكرار القراءة الجهرية فى القارىء انفعالا داخليا ينبثق عن جوه والذى يثبت الشعر فينا إنما هى الحالة الشعرية بحد ذاتها وهى تبلغنا عن طريق الإيحاء والإبهام والغناء الموقع بنوع خاص فإذا روعى التناسب والايقاع وهى روح الشعر كان للقصيدة تأثير إلهى حدسى يتعدى الوعى ويخضعه »(١) ونحن لاننكر أثر الموسيقى فى خلق « الغيبوبة اليقظة أو الواعية » لكنها والأمر كذلك ــ إن لم تتفاعل مع المعنى فسوف تبقى فنا مستقلا وإن استعمل الكلمات ، والشعر أعم منه وأجل وأخلد أثرا . ولقد أدرك الشاعر نفسه فى مرحلة متأخرة من حياته ، أن هذه الصناعة توشية وزخرفة بعيدة عن جوهر الشعر وروحه ، يقول متحدثا عن الصنعة فى الشعر بلغة شعرية مزخرفة .

تحررت .. فما بها للقالب المصبوب قبل كأسها إذعان
زخارف .. مطارف .. متاحف .. لقشرة الأكوان
قواقع .. براقع .. بدائع زيافة الألوان(٢)

ولأحسب أن روحا كهذه تسخر من التشوشية بهذا الشكل وهى تؤمن بأن الشعر صناعة .

إن الموسيقى فى الشعر عنصر هام ، لكنه لابد أن يتفاعل مع العناصر الأخرى

(١) الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٨٢
(٢) نهر الحقيقة ص ٧٥ ، ٧٦

المكونة للتجربة الشعرية ، محدثة أثرها فى خلق الاستجابة النامية ، التى تبرز بعض المنبهات ذات الدور الفعال حسيا ومعنويا ـــ وتعمل على حذف منبهات لايجمعها غير الترابط الحس الآلى أعنى بها الزخرفة الشكلية وعدم الابقاء إلا على مايفيد منها .

هـ) وثمة نمط إيقاعى آخر يرتبط بالتنويع الصوتى فى التعجب ، والنداء والإثبات والنفى ، الطلب (الأمر ـــ النهى ـــ الاستفهام) والاستجابة والدعاء ، ومد الحروف حينا وتكررها حينا آخر .. يقول الشاعر :

رحماك يارب إنى وزورقى والخطايـــــــا
فى لجة .. ليس فيها من الضيـــاء بقايــا
جفت وغـاصت ، ولكـن مازلت أزجـى رجايـا
غفـرت أم لا ... فإنى مازلت أدعـوك ، يا
... يارب[1]

إن امتداد الحركتين الطويلتين اللتين تتوسطهما الياء فى (الخطايا ، بقايا ، رجايا) يوحى باتساع المدى بين مستويين أحدهما غرق فى لجة الذنوب والآخر رحمة واسعة ، وامتداد الحروف إمكانية صوتية يرتبط الإيقاع بها (حسب ارتباطها بالمعنى ، وهو إيقاع باطن نحسه ولانراهن لانهائيته من لانهائية الدعاء .. فسواء غفر الله الآثام ، أم لم يغفرها فالدعاء مستمر فى استمرار المد وتكرار النداء (يا .. يا .. يارب) والتكرار ـــ هنا نغمى فضلا عن كونه معنويا ، إذ يمكن الإحساس بانسياب التبتل فى النفس واستمرار تضرعها لله ـــ فى توبة وشحها الأسى فى الاصوات المكونة لكلمة (جفت) والتشفى فى كلمة (غاصت) فسرعة انقضاء أصوات الكلمة الأولى تعنى الأمل فى التخلص السريع من الذنوب ، وطول الألف فى الكلمة الثانية (غاضت) طول للندم مصحوبا بالرجاء الشفيف الذى يجسده حرفا المد ، (الياء ، الواو) فى كلمتى (أزجى) و (أدعوك) عن طريق هاتين الوسيلتين وتكرار النداء ثلاث مرات ، وانتهاء القصيدة بتفعيلة واحدة « يارب » فى هذا الوقت المفاجىء تجسيد الإيقاع يرتبط

(١) قاب قوسين ص ١١٨

بكلمة لاتتفق فى حركة الروى مع بقية الأبيات التى قبلها .والإيقاع ــ هنا ــ إيقاظ أخير للنفس ولشدة القرع المفاجىء فى التفعيلية المتفردة . والانماط الإيقاعية السابقة هى أبرز مافى شعر محمود حسن اسماعيل من عناصر تسهم فى التصوير الشعرى عنده .

ثانيا :

(البحور الخليلية ، وخصائصها السياقية الخاصة)

أما الوزن ، فهو ذلك الشكل المعقد الذى يتكون من مجموع تردد ظاهرة صوتية بما فيها الصمت على مسافات زمنية متجاوبة او متساوية ، ولهذا فهو صورة الإيقاع الخاصة ــ والإطار الذى يحتويه وليس من فرق بينهما الا فى الكم ، وزيادة السيطرة على التوقع وتنظيمه ، وإذا كان الوزن يحقق زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة والانتباه فان ذلك راجع لزيادة عدد مرات التوقع وتتابعها بزيادة عدد مرات التكرار وتتابعها أيضا من جانب الشاعر بمعنى أنه إذا كان الوزن كامنا فى الاستجابة التى تخلقها الكلمات ، فان مشاعر المتلقى التى قد انتظمت على نحو خاص ترجع إلى حساسية الشاعر نفسه « فإذا لم يكن مايثيره الشاعر قريبا جدا إلى الصورة التى سوف يكونها القارىء .. فقد مابينهما من رباط « وجدانى وانفعالى »[1] ومايهمنا فى هذا الأمر هو « أن للإيقاع والوزن فوق خاصية التوقع ماتتطلبه من إشباع وصلة وثيقة بحالة الانفعال التى تسيطر على الشاعر . وإذا كان البعض يركز على أهمية الوزن فى صورته المجردة[2] فان ذلك راجع إلى أن الوزن فى أصغر وحداته هو صورة الشعر الحسية ، والوزن من هذه الناحية لايحمل أية دلالة ولايتصف بأى نمط عاطفى قبل وجوده فى القصيدة أو وجود القصيدة فيه .

صحيح أن الأبحر ذات التفاعيل الكثيرة ليست كالأوزان القصيرة من حيث

---

(١) محيى الدين محمد ــ مجلة الشعر ــ عدد أغسطس ١٩٦٥ ــ ص ٩٥

(٢) انظر التفسير النفسى للأدب ص ٨٥ ، والدكتور ابراهيم أنيس ــ موسيقى الشعر مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢ ص ١٧٥ ، وانظر أيضا الدكتور طه وادى ــ شعر ناجى الموقف والأداة ــ مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٦ ص ١٠٣

الكم ولكن هذه المقارنة لاتجعل أحد البحور أكثر ملاءمة لبعض المضامين من بعضها الآخر وإن كانت الصورة العكسية لهذا المفهوم أهم لبحثنا فى كون الشاعر يبرز مهارة خاصة فى تطويع البحور لطبيعة مضامينه ، أو اختيار مايلائم هذه المضامين منها وفى هذه الحالة تصبح الأوزان الستة عشر مادة غفلا كل ماتتصف به أنها منتظمة فى الشدة والزمن بشكل معين ، يستطيع أن ينوع نغمة التوقيع منها طبقا للوقع النفسى لديه مبلورا فى اختيار الأصوات الملائمة لمعانيه وعاطفته ومستغلا فى هذا رخص الشعر الكثيرة المتنوعة ، وطالما اكتسبت هذه الأوزان خصائصها نتيجة تفاعلها مع العناصر الأخرى المكونة للشعر يصبح لزاما على الباحث إحصاء مايستعمله الشاعر منها ، وتصنيفه لتحديد الخصائص الآنية لهذا البعد الحسى فى شعر محمود حسن اسماعيل وبيان أثره فى إبراز الانفعال وتجسيد المعنى ـــ ولنبدأ هذه ـــ المحاولة بالإحصاء الآتى للأوزان الشعرية فى ثمانية داووين للشاعر .

إحصاء لبحور الشعر المستعملة فى دواوين الشاعر الثمانية

	البحور الصافية							البحور غير الصافية*						ملاحظات
الديوان	المتقارب	الكامل ومجزوءه	الرمل ومجزوءه	الرجز	المتدارك	الوافر	الهزج	البسيط	مخلع البسيط	الطويل	الخفيف	المجتث	السريع	
أغانى الكوخ	٪١١	٪٥	٪٢٨	٪٣				٪٩	٪٢٥	٪٨	٪٩	٪٩٣	٪٦	أ ـ ضم « نهر الحقيقة » قصيدة من الشعر الحر كتبها الشاعر عام ١٩٣٢ ب ـ وعاد إلى كتابة الشعر الحر فى أخريات حياته الشعرية .
هكذا أغنى		٪١٠	٪١٠					٪٤		٪١٠	٪٣١	٪٢		
أين المفر	٪١٦	٪٩	٪٩		٪٣		٪٦	٪٩	٪١٥	٪١٥	٪٧		٪٧	
نار وأصفاد	٪٢٣	٪٢	٪١٤	٪٢	٪٢	٪٤	٪٢	٪١٨	٪٤	٪٦	٪٢٠		٪٣	
قاب قوسين	٪٢٢	٪٥	٪٢٨	٪٩	٪٥			٪٢		٪١٠	٪٩	٪١٠		
لابد	٪١٩	٪٥	٪٢٠	٪٤١	٪٥				٪٥	٪٥				
صلاة ورفض	٪٢٩	٪٥		٪١٥	٪١٥		٪١٣				٪١٣	٪٥		
نهر الحقيقة	٪٤٥	٪٥	٪٥	٪٥	٪١٥		٪١٥			.	٪١٠			

* النسبة فى المائة تقريبا .

نستبين من الإحصاء السابق مايأتى :

أ) استعمل الشاعر من بحور الشعر العربى اثنى عشر وزنا وحسب كثرة استعمالها هى : المتقارب ، والرمل ومجزوءه ، البسيط ومجزوءه ، الخفيف الكامل ومجزؤه . الرجز ، الطويل ، المجتث ، الهزج ، المتدارك ، السريع ، الوافر ، وخلا شعره من المديد والمنسرح والمضارع والمقتضب تقريبا .

ب) أن نسبة استعمال الشاعر للبحور الصافية فى دواوينه الأخيرة أكثر منها فى الأولى .

ج) أن الأبحر الطويلة المتغيرة التفاعيل تكثر فى دواوينه الأولى .

د) وتبعا للإحصاء السابق يمكن تصنيف الأوزان المستعملة إلى ثلاث مجموعات رئيسية ، فى محاولة لتحقيق الغرض الذى يكمن فى أن كلا منها يرتبط بمضامين دون غيرها .

وإذا كان استعمال الشاعر لهذا العدد الكبير من الأوزان الشعرية يعنى أنه طوّع التفعيلة الخليلية ، فهل استطاع البحر الواحد عنده أن يلائم المضامين المتنوعة لديه ؟

ربما تكون الإجابة عن هذا السؤال ميسورة بعد أن نتناول بالتحليل الفنى أحد هذه الأوزان لعله أكثرها استعمالا فى دواوينه ـــ هو المتقارب ومقياس هذا البحر فعولن ثمانى مرات فى الشطرين كليهما .

يقول فى قصيدته « تكبيرة العودة »[1]

وفى ليلـة فجرهـا فى السفـــوح	ظلام يغنـــى وضوء ينــــوح
وفح المنايــــــــــا على دربها	سكـــون شقـــىّ ، وأشلاء ريح
وأشبـــاح رقص ، أثيم الظــــلال	توهـــج فى كل أفـــق جريح
تملمــــــل فيها زوال القبــــور	وكاد البلى عن شجاه يبـــوح

فى هذه المقطوعة أسى ثقيل تشيعه الكلمات ـــ ليلة ـــ ظلام ـــ ينوح ـــ

(١) قاب قوسين ص ٧٠ ، ٧١

فح ـــ المنايا ـــ شقى ـــ اثيم ـــ جريح ـــ زوال ـــ القبور ـــ البلى ، ولقد أشيعت المأساة مع الوزن « فعولن » وتوالت مع التوالى النغمى فى تفعيلات المتقارب والوقوف المفاجىء على فعول فى نهاية كل بيت واقتران (فعول) بحرف الروى (الحاء) فى (ينوح) و (ريح) و (جريح) و (يبوح) هو المنبه الحسى لشيوع المأساة فى وزن المتقارب هنا ـــ ولم يقتصر هذا الوزن على استيعاب حزن الشاعر وملاءمة مضامينه المأساوية ، بل عبر عن قمة فرحته ، ورقصة انفعالاته للفيض الإلهى فى النور يقول مسبحا :

على الأرض نور وفى الأفـــق نور وفى كل قلب شعـــــاع يدور
ولحن يسبـــــح طىّ الصدور ويستغفـــــــر الله من كل ذنب
ويدعـوك يارب .. أنت الملبـى وليـتك أنت الـرحيم الغفـــور[1]

فى الأبيات الثلاثة تبرز فرحة الشاعر فى القيم الموسيقية الآتية :

أ ـــ تنويع تفعيلة المتقارب فهى فى البيت الأول فعولن ـــ فعول ـــ فعولن ـــ فعولن ـــ فعولن ـــ فعول ، فعولن ـــ فعولن ـــ فعولن ـــ فعول بتغيير التفعيلة من فعولن إلى فعول فى حشو البيت وفى آخره بتغيير الإيقاع فتبدو الفرحة رقصة بين التمام والنقص .

ب ـــ الإيقاع الناشىء من التنويع النغمى فى تغيير حرف الروى فى القافية مابين الراء ، والياء بشكل غير منتظم ، مما يجعل المعنى مرتبط بها بهاتين القيمتين الموسيقيتين البارزتين لاءم وزن المتقارب هذه الحالة من الفرح .

ولقد خرج الشاعر عن الإطار التام للمتقارب ـــ كما وضعه الخليل فطول بعض الأسطر وقصر بعضها ، ليستطيع أن يعبر عن معانية عن طريق الشعر الحر يقول :

فيـاطير مزق ، واحـرق بقايـا الجنـــاح
إذا لم تكبكب وتغضب ينوب السلاح
وتزحف سرايا

(١) قاب قوسين ص ١٤٣

وترجف منايا
تدك الجنود
وتفنـــى الوجـــود على الغـــاضبين
فلا كنت ياعربـــا فى الحيـــاة
ولا فى الممات
وزلنـــا على أرضنـــا أجمعين(١) ،

فلقد جاء وزن كل من السطرين الأول والثانى هكذا ـــ فعولن ـــ فعولن ، فعولن ، فعولن ، فعول وتفعيلتان فى كل من السطر الثالث والرابع والخامس والثامن وأربع تفعيلات فى كل من السادس والسابع والتاسع . هذا فضلا عن التنويع بين فعولن وفعول وفى ضوء النماذج الثلاثة ، يتضح أن وزن المتقارب ـــ هو أكثر الأوزان الشعرية شيوعا فى شعر الشاعر ـــ لايرتبط بحالة نفسية معينة ، ومايقال عنه يمكن أن ينسحب على بقية الأوزان .

ومن ثم لم يبق غير فرضية أخرى مؤداها أن كل مجموعة من المجموعات الثلاث ، أصبحت مرتبطة بمضامين معينة لطول اقترانها بطبيعة هذه المضامين لدى الشاعر .

المجموعة الأولى :

اختار الشاعر بحور الشعر التى تتردد فيها تفعيلة واحدة وهى المتقارب والمتدارك ، الهزج ، الكامل ، الرجز ، الرمل ، الوافر ، لتكون إطاراً لبعض تجاربه التى تتميز عن غيرها من حيث درجة الانفعال علوا وانخفاضا ، وهذه القصائد رغم تنوع موضوعاتها ، تحظى إما بالانفعال المسطح ـــ وخاصة إذا كان الشاعر يتتبع فكرة معينة محاولا إبرازها بالقص والحوار أو بالسرد الزمنى ، أو الترابط المنطقى اقرأ قوله من (المتقارب) وفيها تتبع حسى وترابط منطقى وهدوء عاطفى مسطح .

ظمـئت إلى الله يومـــا فلـــم   أجـــد خمرتى غير هذا الجسد
على ثغـــره آيـــة أفـــلت   بأسرارهـــا من نبـــى الأبـــد

(١) صلاة ورفض ص ٤٢

على شعـــــره عالم فوقـــــــه	وعـود الهوى مبهمـــات الأمـــد
على نحره هالـــــــــة حدثت	برؤيـــا ملاك عليها سجـــــد
وفى جفنـــه نبـــأ تائـــــه	لغير الهوى فى دمـــــى لم يرد
وفى هديـه .. جل بارى الصبا	صلاة مقيـــــدة فى جسد[1]

أو بالانفعال الذى يعبر عن فرحة مفاجئة بخبر سار كما فى قصيدته « معبد الشمس »[2] يقول

ازدحـم النـور على بابك
والفجـر أطـل بأعتـــابك
والليـل الـرابض بتـــرابك
فاجـأه القـــدر المحتـــوم
ودهتـــه ريـــاح ووجـــوم

فنغمة المتدارك الراقصة (فعلن) أوضح ماتكون معبرة عن الفرحة بالنور فى هذه القصيدة ومثلها تماما نغمة الهزج فى شعر الشاعر .

أو الانفعال الذى يصاحب التأمل ، ويختلج به قلب المصلى ويسيطر على أحوال الصوفى ، حينما يسوّى بين الله وبين الكون كحقيقة يكتشف الله من خلال الكون أو يكتشف الكون من خلال الله وأوضح ماتكون هذه الأوزان فى قصائد ـــ الله مع الحب ، مع الحياة مع الطريق ، مع الشمس ، الحقيقة والسلام الذى أعرف فى ديوانيه « نهر الحقيقة » « وصلاة ورفض » وهى كلها من وزن المتقارب .

وكذلك أيضا بحرا الكامل والرجز اللذان يستعمل الشاعر تفعيليتهما (متفاعلن) و (مستفعلن) بمهارة تتضح فى أنهما يعبران عن ـــ الانفعال المتساوى مرتفع الصوت نوعا ما إذا صح هذا التعبير ـــ دونما خطابية أو نثرية ، بفضل انتقائه للكلمات ، وتنسيقه للأصوات ، وتفاعل عناصر التجربة مع

(١) أين المفر ص ٣٨
(٢) قاب قوسين ص ٧٧

الوزن ، وربما كان العاصم المحكم من وقوع رجزه فى النثرية التى تشيع فى شعر كثير ممن يكتبون من هذا البحر وهو ثراء التجربة بالصور واكتظاظها من ناحية وجدة لغته الشعرية وتعدد مدلوتها من ناحية أخرى اقرأ البيتين التاليين وهما من الكامل :

قالت : لقد غرب الشعاع فقلت ماغربت بشاشته وأنت بجانبى
قالت : وكيف ؟ فقلت أنت قصيدة بيضاء فى قدح المساء الذائب (١)

فى ملامسة النغم وانسيابه فى تفعيلة (متفاعلن) تنساب الكلمات التى تحمل انسياب الإحساس ، فنجد أنفسنا مشدوهين بهذه السيمفونية العذبة .

ويشيع استعمال الرمل ومجزوئه فى الدواوين الأخيرة للشاعر مرتبطا بحالة البحث المستمرة عن الذات ولذلك يكتسب من خلال الأشياء المستغلة فى رحلة البحث خواصتى عناصر الطبيعة ، فتصبح الألفة التى بينها عائقا دون تسخيره فى أغراض أخرى كالوطنية ـــ مثلا ـــ ومن خلال المقارنة التالية سيتضح مدى قدرة الشاعر على اكساب الوزن خصائص تجعله مقصورا على موضوعات بعينها دون سواها . يقول فى (أنا ـــ والنفس ـــ والطريق) .

إن دعاك العطر فامضى .. واتركيه لشذاه
كم سكرنا من أماسيه وأشجانا ضحاه
وزرعنا فيه أحلاما ، طواها من طواه
وشدوناه ، وكنا نغما يشجى رباه
ساحرا يخجل لحن الطير فى الروض صداه
وسهونا مرة فى الفجر .. لم نشرب طلاه
فتوارى عن ليالينا ، وخانتنا رؤاه
فاشربى من عطرنا الآتى ، ولو طال لقاه
واتبعينى .. دربنا بالطيب لايفنى مداه (٢)

---

(١) قاب قوسين ص ١٦٩

(٢) قاب قوسين ص ١١

فالكلمات : العطر ، الشذا ، السكر ، الاحساس ، الضحى ، الربى ، الشدو ، النغم ، الساحر ، الفجر ، الطلا ــ الليالى ــ الطيب ....الخ ، تؤدى دورها فى انسجام وتآلف مع تفاعيل مجزوء الرمل (فاعلاتن ــ فاعلاتن) إلى حد إننا لانستطيع أن ندعى إمكانية فصل الكلمات عن جرسها . بدءا من أحرفها الساكنة والمتحركة إلى صورها فى السباق ، أما الابيات التالية وهى من مجزوء الرمل إيضا :

قلت للدوح ــ هنا ــ الخلد فم أين أتاك
وسألت الطير من أعطاك نايا ورعاك
وسألت العشب من سواك عطرا وسقاك
ثم أصغيت فلم أسمع سوى أهات صدرى
وإذا الموج يغنى ، ضاع فى الشطآن سرى
كلنا يانيل أصبحنا حيارى فى هواكا ..(١)

فقد يخلع القلق النابى على سياقها عنت التركيب الحسى والمعنوى ، إذ الوزن الشعرى ليس نغمة تسمع فحسب ، وإنما بتآلف النغمة مع العناصر الأخرى وأبرزها الكلمات بمعانيها الشعرية المناسبة للمقام تصبح الاستجابة للشعر متاحة ، إذا من البديهى أن رومانتيكية الحب ليس درءا للعدو والإعاب السياق عوز الدليل فى الصدق الفنى بمعنى آخر هل استطاعت الدوافع المتناثرة أن توصلنا إلى الاستجابة الموحدة من خلال الاستجابة النامية التى تعمل على إشباع التوقع المستمر إن وجد بصورته الصحيحة ؟ أعتقد أن الكلمات ــ الدوح ــ الطير ــ الناس ــ العشب ــ العطر ــ الموج ــ يغنى ــ الضياع ــ حيارى الهوى ــ بموقعها الآتى فى السياق لاتستوعب إلا رومانتيكية الحب التى يتضمنها تأكيد الامتلاك لهذه العناصر ــ عناصر الأرض فى الأبيات فى حين تتضمن القصيدة الضياع (ضاع فى الشطآن سرى) الذى تعقبه الحيرة .

والدوافع المتناثرة بهذه الشكل تظل حيه فى بنية القصيدة إذا لم يعدل أحدها من الآخر بحيث تنمو الاستجابة .

---

(١) نار وأصفاد ص ٦٤

وهى بهذا الاخفاق — على ماءاعةد — قد فقدت أهم جوانب المواءمة بينها وبين الوزن . والإيقاع غالبا — ماينتج عن تفاعل الكلمات مع معنى التجربة وفى هذه الحالة لم ينجح الشاعر فى تطبيع الوزن — للمعنى الذى يجب أن يتبلور بنمو الدوافع وتعديل بعضها للبعض الآخر ، ولعل أحد عوامل إخفاق الشاعر فى هذا ، أن وزن الرمل قد ارتبط بتجارب الذات — عند الشاعر — والبحث فى حقائقها وبعد اختيار هذه المجموعة يتضح أن تكرار التفعيلة الواحدة بانتظام قد يكون سببا فى ملاءمة هذه البحور للانفعالات التى توصف بالتسطيح والتساوى من حيث الشدة ، وكذلك التى تلازم التأمل الهادىء فهى عن طريق التخدير والتنويم ، تجعل الولوج داخل النفس يسيرا فيصبح التأمل فى الحقائق والمرح لاكتشافها عنصرين ملازمين لهذا النغم وأهم مايميز هذه الأوزان ومايلازمها من انفعال هو الاتئاد ، والرتوب وهى أى الأوزان — مع عناصر التصوير الأخرى فى التجربة الشعرية تخلق حالة من التخدير والتنويم تعترى المتلقى فيسلم أعصابه وحواسة جميعها لتجربة الشاعر .

وفى هذه الحالة تتحقق التوقعات بشكل لاشعورى ، ويعمل الوزن على إشباعها باستمرار ، فتتحقق الوحدة عن طريق التعديل الانسجامى[1]

المجموعة الثانية

هى مجموعة البحور التى تقوم على أساس التفاعيل المتجاوبة والمتنوعة والمستعمل منها فى دواوين الشاعر ، البسيط ومجزوءه ، الطويل ، الخفيف المجتث وتتميز من بحور المجموعة الاولى بأنها تتابع فى اختلاف من حيث الشدة والزمن ، فلو بدأت « فعولن » فى الطويل — مثلا — فإنها لن تستمر «فعولن» طوال البيت ، وإنما تعقبها نقمة أخرى أطول منها زمنا وأقل شدة ثم ماتلبث أن تتبدل « فاعيلن » لشدة مفاجئة وزمن أقصرفى « فعولن » وهكذا فى بقية البحور من هذا النوع ، والقصائد « ليلة الشك » « نشيد الأغلال » « جلاد الظل » « ساعة مع الكوخ » « الأحدب النشوان » « النور المهاجر » « الغصن المتيم »

(١) انظر النظرية الرومانتيكية فى الشعر ص ٣٠٢

« من خريف الربيع » « الرداء الأبيض » « الفلاح » « جنازة الرق » « صراع القيد » « اللاجئون » و « عصا المعمرى » كلها من هذه الأوزان القائمة على تغيير التفاعيل .

والملاحظ من الإحصاء السابق أن نسبة كبيرة من هذه البحور تتضمنها دواوين الشاعر : أغانى الكوخ — هكذا أغنى — أين المفر — نار وأصفاد لأنها أوزان لطبيعة بناء تفاعيلها قائمة على التغيير الذى يستوعب التوتر المستمر ، والتوتر الجليل ، تجاه الأمور الجسام وهى قصائد الصراع بين الفلاح الشقى والإقطاع المبتز ، بين الجهل والظلام والوثنية والشرك والعلم والنور والدين الإسلامى ، مستوعبة بطوها فأس الكوخ ، والليل ، والإنسان البائس ، إقرأ قوله :

محمـــد وصلاة اللـــــه بالفـــــم ـ صلى وقلب على التوحيـــد ناجـــاه

حقيقتان هما حق ، ولو قدرت نفسى لما شربت فى الحب إلاه[1]

ويقول :

قلت للنيل ، وهو يجرى بجنبيه كغيب مستعجل فى المسير
لم لم تسقنى فتخضر أوتارى ويشجيك طائـــر فى ضميرى
أنا ظمآن والقيود ثقيلات ، فمن أين مسلكى للغدير[2]

لايمكن تغافل الإيقاع فى القرع المستمر فى التفعيلة « مستفعلن » كأنها الطبل العنيف ، ولعله واضح أيضا أن الإيقاع الذى يتولد من الصعود والهبوط فى النغمة ، مهيج للعواطف ، وموقظ للشعور ، جاعلا المتلقى متيقظ الأذن منسجمها .

وقد لاتكون النغمة تابعة للمعنى — هنا — وإنما قد تحدده وفى الأغلب تعلق عليه ومن كثرة عدد المفاجآت تتولد الإشباعات المتتالية ولاسيما فى وجود القافية الموحدة طوال القصيدة .

(١) نار وأصفاد ص ٣١ — ٥٦ — ٥٧

(٢) نار وأصفاد ص ٣١ — ٥٦ — ٥٧

المجموعة الثالثة

بهذا النمط يحاول الشاعر أن يطوع إمكانيات الشكل لمتطلبات المعنى لأن هذا القول لاينهض بإثبات الدليل العكسى على أن مستلزمات الشكل قد سيطرت على متطلبات المعنى فى قصائدة العمودية ، ربما كان عدد كبير جدا من هذه القصائد يتمتع بجو من الموسيقى الناتجة عن تأنق البناء ، وجمال الهندسة ، ولقد كان الشاعر من أوائل من ثاروا على الإطار الخليلى للشعر قصيدته « مأتم الطبيعة » التى شيع بها جنازة شوقى ـــ اكتوبر ١٩٣٢ ـــ ونشرتها مجلة « أبولو » عدد فبراير ١٩٣٣ بعنوان « مرثية من الشعر الحر » وحقق أولويتها لبدايات الشعر الحر الدكتور على عشرى زايد فى رسالته للماجستير « موسيقى الشعر الحر » ١٩٦٨ ثم أعادت مجلة الهلال عدد اكتوبر ١٩٧٠ نشر هذه القصيدة التى اشتملت « على مقاطع تعد نماذج للشعر الحر فى أحدث نماذجه كالمقطع التالى :

كللـــوا النـــعش بريحان الغيـــاض
والبخور
وادفنـــوه بين أزهـــار الريـــاض
والورود
ليضوع الطـيب من أردانـه فيها حيـاة
ومماتا
وانشدوا والـــطير فى حفـــل الرثـــاء
كل صبح ومساء
لم يمت شوقى وفى الصبح شعاع من سناه
سائلوا الأيام والأحلام والدنيا ومـــاضمت
أفانين الحياة
أن من قيثارة الكون نشيدا كان يحبوها االهناء
اسمعوا فيها صداه

فالمقطع كمـا هو واضح مشتمل على كل مقومات الشعر الحر :

١ ــ تنوع عدد التفعيلات فى الأبيات مابين تفعيلة واحدة كالثانى والرابع ، واثنتين كما فى البيتين السابع والأخير ، وثلاث كما فى الأبيات الأول والثالث والسادس ، وأربع كما فى البيت الثامن ، وخمس كما فى البيتين الخامس ، والعاشر ، وست كما فى البيت التاسع ، إنه باختصار قد أورد فى المقطع ست صيغ وزنية مختلفة من صيغ بحر الرمل الذى كتب منه المقطع .

٢ ــ تنوع القافية خلال المقطع ، حيث لم يلتزم الشاعر أى نمط نسقى فى التقفية فجاءت قوافيه متنوعة مابين متوالية ومتقاطعة ، ومرسلة مع التزامه مبدأ التقفية فى ذاته .

٣ ــ تنوع صيغ الضرب مابين « فعلاتن » « وفاعلات » و « فعلات » وهو فى أبيات سابقة على هذا المقطع يستخدم الضرب « فاعلن » وهذه هى المقومات الثلاثة التى يقوم عليها الشعر الحر الحديث(١)

غير أنه من المدهش أن محمود حسن اسماعيل نفسه قد هجر طريقة التفعيلة فى كتابة الشعر بعد هذه القصيدة مباشرة . وربما كان من المفيد أن نتلمس أسباب هذه الظاهرة ، وليس أمامنا غير طبيعة نتاجه الشعرى ذاته فعلى ضوئه يمكن إجمال هذه الأسباب فى الآتى :

ــ أن الهندسة النغمية وتنويع القوافى فى القصيدة يشيرا إلى أن الشاعر قد آثر الخصائص الموسيقية الناتجة عن دقة الهندسة فى الإطار الشعرى على الإيحاء الذى تشيعه قيم جمالية أخرى تتفاعل عن الإنشاد والخطابية المؤثرة فى العامة ، ممن تعبر عنهم قصائد هذه المرحلة من حياته الشعرية .

٢ ــ أن اهتمام الشاعر بخلق لغة مجازية مليئة بحيوية المشاعر وتدفقها وتنوع الدلالات قد صرفه عن مواصلة التجديد فى عناصر التصوير الأخرى اكتفاء بثورته على اللغة .

٣ ــ إنه ــ أيضا ــ قد فطن إلى إهمية الوزن كإطار يستمد جودته من قدرته على المرونه إزاء تجربة الشاعر أو براعته فى جعله منحنياً أمام تجربته بالوسائل التى أسلفنا الحديث عنها ، صارفا الجهد إلى تنويع الإيقاع

(١) الدكتور على عشرى زايد ــ مجلة الشعر الفصلية ــ العدد الثانى ١٩٧٦ ص ٥٢

والتفنن فى إشباعه بالوسائل الموسيقية المختلفة ، معتمدا فى هذا على درايته بأسرار اللغة ، وقيمها الصوتية والجمالية ، وبراعته فى تلوينها بالانفعالات فى تركيب يشهد له برهف حسه ، وثقافته الفنية واللغوية الواسعة .

ولكنه عاد لكتابة الشعر الحر فى أخريات حياته الشعرية كما فى قصائده « نهر الحقيقة » « والسلام الذى أعرف » و « غضبة الثار » و « طواف »[1] التى نقتطع منها المقاطع التالية[*]

يقول

ألفان ، وعشرة آلاف
وأنا طوّاف
فى البحر الغارق فى الأسداف
روحى مجداف
يجتاز جنون الريح وينفذ فى الألفاف
ويحيل اللج طريقا للأعراف
ويلاقى فى الجوهر فى الأعماق .. فلا أغوار ولا أصداف
وحقيقة هذا الكون تلوح .. فلا أسرار ولا ألطاف !
والمركب طاف
عريان الرؤية .. لا مكفوف ، ولا خوّاف
الزيف أزور — ومر — وفات
وانصلب على جفنيه
والمجد نشيد ضاعت منه الكلمات
والشهرة وقفت تضحك فى الطرقات
وتطل بلا عينين على الأموات

(١) محمود حسن اسماعيل — قصيدته « طواف » — مجلة — الثقافه — العدد الأول اكتوبر ١٩٧٧ — وأعيد نشر هذه القصيدة فى (موسيقى من ؟)

(*) وانظر — أيضا — نماذج أخرى فى « عن بناء القصيدة العربية الحديثة » ص ١٨١ — ١٨٢ — بعنوان موسيقى من الزمان —

وترش زوالا ، كانوا فيه ، وعـادوا فيـه بلا هالات
وبلا رايات
والضوء رياء
والفيء رياء

لايختلف هذا المقطع فى مقوماته عن قصيدة السالفة الذكر من الشعر الحر فالقافية تتنوع مابين « الفاء » « والتاء » « والهمزة » على غير نمط منسق .

كما تتنوع التفعيلات فى الأسطر ـــ على النحو التالى ـــ السطر الأول ثلاث تفعيلات والثانى اثنتان ، والثالث أربع ، والرابع ثنتان ، والخامس ست ، والسادس خمس ، والسابع ثمان ، والثامن ثمان ، والتاسع ثنتان ، والعاشر ست ، والحادى عشر أربع والثانى عشر أربع والثالث عشر خمس وكذلك كل من الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر ثمان وكل من السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر ثنتان .

ولقد استعمل الشاعر التفعيلة الخببية (فعلن) فى القصيدة التى هى من بحر المتدارك . وعلى الرغم من جنوحه أخيرا إلى هذا النوع من الشعر ، فهو لم يدرج ضمن أعلامه ، وهذا راجع إلى أنه ذو قدم وطيد فى كتابة الشعر العمودى .

ولم تلجئه ضرورة ملحة للتخلى عن الإطار الخليلى إلى شعر التفعيلة .

وبعد . لاأخال أن هذا الفصل أو المبحث السريع يمكن أن يفى بتحقيق الغرض المطروح سلفا بشكل نهائى ، لأن علاقة الشعر بالنغم تحتاج لبحث مستقل ، قائم بذاته ، وقد لانطمح لأكثر مما تحقق ، من أجل غرض البحث ، وعدم الحيدة عن مساره الأصلى حفاظا على سلامة المنهج .

المصادر والمراجع

أولا : مصادر المادة الشعرية

أ ــ دواوين الشاعر (مرتبه تاريخيا)

★ أغانى الكوخ

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ــ القاهرة
الطبعة الثانية ١٩٦٧

هكذا أغنى

مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٣٧

★ أين المفر

مطابع مؤسسة فهد المرزوقى الصحفية الكويت
الطبعة الثانية ١٩٦٨

★ نار وأصفاد

مكتبة الأنجلو المصرية ــ مصر
الطبعة الأولى ١٩٥٩

★ قاب قوسين

نشر وتوزيع دار العروبة بالقاهرة
الطبعة الأولى ١٩٦٤

★ لابــد

الدار القومية للطباعة والنشر
الطبعة الأولى ١٩٦٦

★ صلاة ورفض

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

الطبعة الاولى ١٩٧٠

★ نهر الحقيقة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الطبعة الأولى ١٩٧٢

★ موسيقى من السر

مكتبة مدبولـــى

الطبعة الأولى ١٩٧٨

ب ـــ قصائد نشرت فى دوريات

★ موسيقى من الأيام ـــ قصيدة ـــ مجلة الشعر الفصلية ـــ العدد الأول ١٩٧٢ وزارة الثقافة والاعلام ـــ دار الكاتب العربى

★ موسيقى من الزمان ـــ قصيدة ـــ مجلة الثقافة ـــ مصر ـــ العدد الأول اكتوبر ١٩٧٣

★ موسيقى من الحيرة بين السطح والأعماق ـــ قصيدة ـــ الأهرام القاهرية الجمعة ٢٠ من أغسطس ١٩٧٦م

★ ماذا تريدون منى ـــ قصيدة ـــ الأهرام القاهرية ٢٣ من ابريل ١٩٨٠

ثانيا : المراجع

أ ــ الكتب العربية والمترجمة (حسب الترتيب الأبجدى)

الدكتور إبراهيم أنيس

★ موسيقى الشعر

مكتبة الأنجلو المصرية ــ مصر ــ ١٩٧٢م

الدكتور أحمد هيكل

★ تطور الأدب الحديث فى مصر

دار المعارف بمصر ــ مصر ــ الطبعة الثانية ١٩٧١

أدونيس (على أحمد سعيد)

★ مقدمة للشعر العربى

دار العودة ــ بيروت ــ لبنان

الطبعة الأولى ١٩٧١م

الدكتور أنس داوود

★ الأسطورة فى الشعر العربى الحديث

مكتبة عين شمس ــ مصر ــ ١٩٧٥

أرشيبالد ماكليش

★ الشعر والتجربة

ترجمة : سلمى خضراء الجيوشى

دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين

بيروت ــ لبنان ــ ١٩٦٣م

الدكتور أنطون غطاس كرم

★ الرمزية والأدب العربى الحديث

دار الكشاف ــ بيروت ١٩٤٩م

أنور المعداوى

★ نماذج فنية من الأدب والنقد

دار مصر للطباعة ـــ مصر

أوستن وارين رينيه ويليك

★ نظرية الأدب

ترجمة محيى الدين صبحى

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـــ مصر ـــ ١٩٧٢

الدكتور جابر عصفور

★ الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى

دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٤م

الدكتور درويش الجندى

★ الرمزية فى الأدب العربى

دار نهضة مصر للطبع والنشر ـــ مصر ـــ ١٩٧٢م

ريتشاردز (إ .أ)

★ مبادىء النقد الأدبى

ترجمة الدكتور مصطفى بدوى

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

القاهرة ـــ ١٩٦٣

الدكتور طـه وادى

★ شعر ناجى ، الموقف والأداة

مكتبة النهضة المصرية ـــ القاهرة ـــ ١٩٧٦

الدكتور عبد العزيز الدسوقى

★ جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث

مطبعة الرسالة ـــ مصر ـــ ١٩٦٠م

★ محمود حسن اسماعيل (مدخل إلى عالمه الشعرى)
دار المعارف ـــ مصر ـــ ١٩٧٨م

الدكتور عبد الحكيم حسان

★ التصوف فى الشعر العربى
مكتبة الأنجلو المصرية
مصر ١٩٥٤

عباس محمود العقاد

★ ابن الرومى ـــ حياته من شعره
دار الكاتب العربى ـــ بيروت ـــ لبنان
الطبعة السادسة ١٩٦٧م
اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية)
مكتبة غريب ـــ القاهرة

الدكتور عز الدين اسماعيل

★ التفسير النفسى للأدب
دار العودة ودار الثقافة ـــ بيروت ـــ لبنان

★ الشعر فى إطار العصر الثورى
المكتبة الثقافية ـــ الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦م

الدكتور على عشرى زايد

★ عن بناء القصيدة العربية الحديثة
دار مرجان للطباعة ـــ نشر مكتبة دار العلوم ـــ
ـــ القاهرة ـــ الطبعة الأولى ١٩٧٨م

الدكتور زكى نجيب محمود

★ تجديد الفكر العربى
دار الشروق ـــ بيروت ـــ لبنان ـــ الطبعة الثالثة

الدكتور فؤاد زكريا
★ مشكلة الفن
دار مصر للطباعة ـــ القاهرة

كولريدج
★ النظرية الرومانتيكية ـــ سيرة أدبية
ترجمة : الدكتور عبد الحكيم حسان
دار المعارف بمصر ـــ القاهرة ـــ ١٩٧١م

الدكتور لطفى عبد البديع
★ التركيب اللغوى للأدب (بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا) ملتزم
الطبع والنشر دار النهضة المصرية ١٩٧٠
★ الشعر واللغة
مكتبة النهضة المصرية ـــ الطبعة الأولى ١٩٦٩

محمد عبد الغنى حسن
الفلاح فى الأدب العربى
المكتبة الثقافية

الدكتور محمد غنيمى هلال
★ النقد الأدبى الحديث
دار العودة ـــ بيروت ـــ لبنان ١٩٧٣
★ الرومانتيكية
دار نهضة مصر للطبع والنشر ـــ القاهرة ١٩٧١
★ دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده
دار نهضة مصر للطبع والنشر ـــ القاهرة
الدكتور محمد فتوح أحمد

★ الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر
دار المعارف بمصر ــ مصر ــ ١٩٧٧
الدكتور محمد مندور
★ الميزان الجديد
دار نهضة مصر للطبع والنشر ــ مصر
★ الشعر المصرى بعد شوقى
الحلقة الثالثة
دار نهضة مصر للطبع والنشر ــ مصر
الدكتور محمود الربيعى
★ حاضر النقد الأدبى ــ ترجمة
دار المعارف بمصر ــ مصر
الطبعة الثانية ١٩٧٧م
الدكتور مصطفى سويف
★ الأسس الفنية للابداع الفنى
(فى الشعر خاصة) .
دار المعارف بمصر ــ مصر ــ ١٩٧٣
الدكتور مصطفى ناصف
★ مشكلة المعنى فى النقد الحديث
مكتبة الشباب ــ القاهرة ــ ١٩٦٥
★ نظرية المعنى فى النقد العربى
دار القلم ــ القاهرة ــ ١٩٦٥
★ الصورة الأدبية
دار مصر للطباعة ــ مصر
مارتن هيدجــر
★ فى الفلسفة والشعر
ترجمة وتقديم الدكتور عثمان أمين
الدار القومية للطباعة والنشر ــ القاهرة

ب ــ الدوريات

(مجلات تصدرها وزارة الثقافة والاعلام بالقاهرة ــ مرتبة حسب زمن صدورها) .

* مجلة الشعر
عدد يونيو ١٩٦٥

* مجلة الشعر
عدد أغسطس ١٩٦٥

* مجلة الشعر
عدد يناير ١٩٦٧

* مجلة الفكر المعاصر
عدد أغسطس ١٩٦٧

* مجلة المجلة
عدد فبراير ١٩٦٩

* مجلة الثقافة
العدد ١٥٧ يناير ١٩٧٠

* مجلة الشعر (الفصلية)
العدد الأول ١٩٧٢

* مجلة الثقافة
عدد نوفمبر ١٩٧٣

* مجلة الشعر (الفصلية)
العدد الثانى أبريل ١٩٧٦

* مجلة الثقافة
العدد ٤٥ ١٩٧٧

* مجلة الثقافة
العدد ٤٦ ١٩٧٧

الفهرس

صفحة

الفصل الأول

مصادر الخيال ٤٧ ـــ ٨٠

الفصل الثاني

الصورة ٨١ ـــ ١٢٤

صفحة

الفصل الثالث

الرمز ١٢٥ — ١٧٦

الفصل الرابع

صفحة

موسيقى الشعر

١٧٧ ــ ٢٢٥



رقم الايداع ٨٧/٢٥٥٧
الترقيم الدولى ١ ــ ٣٢٧ ــ ١٠٣ ــ ٩٧٧

مركـز الدلتـــا للطباعــــة
٢٤ شارع الدلتا ــ اسبورتنج
تليفون ٥٩٧٠١٤١



٢٥٠ / ٢٩